cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

SEPTEMBRE 82

285

entretien avec

BULLE OGIER

dossier-auteur

CLAUDE CHABROL

étude

LE FAIT DIVERS AU CINEMA

hommages

HENRY KING

PATRICK DEWAERE

CURD JÜRGENS

ISA MIRANDA

M1212 • N° 285 • 18 F.

EDITEUR :
Société E.T.C.

cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

RÉDACTION

FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS

COMMISSION F.F.C.C.
Jean-Pierre Piquemal (Pt), Georges Malgouyard, Françoise Calvez, Jacques Courcier, Jean-Pierre Castagna, Robert Patras.

REDACTEUR EN CHEF
GASTON HAUSTRATE

SECRETAIRE DE REDACTION
JOËL MAGNY

COMITE DE REDACTION
MIREILLE AMIEL — ALAIN CARBONNIER — ALBERT CERVONI — CLAUDE MICHEL CLUNY — FRANTZ GEVAUDAN — JACQUELINE NACACHE — DOMINIQUE RABOURDIN — JEAN ROY.

COLLABORATEURS ET CORRESPONDANTS
G.A. Astre, Anne-Marie Bidaud, Jean-Pierre Brossard, Walid Chmait, Jean-Pierre Coursodon, Paul Davay, Khemais Khayati, Henri Micciollo, Dominique Païni, René Prédal, Jacques Petat, Catherine Taconet, Aldo Tassone, Daniel Uhmann, Pierre Veronneau.

EQUIPE TECHNIQUE
JOËL MAGNY — ALAIN CARBONNIER
DOCUMENTATION : BENEDICTE FROT
SECRETARIAT : CLAUDINE MARCHAL

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'URSS

TOUTE CORRESPONDANCE
REDACTIONNELLE

CINEMA 82

7, RUE CADET 75009 PARIS
TELEPHONE : 246.37.50.

ADMINISTRATION

DIRECTEUR ADMINISTRATIF
VICTOR MAGNIN

PROMOTION
BERNARD HOURDIN (tél. : 246.37.50)

PUBLICITE
BENEDICTE MULLER (tél. : 246.37.50)

TARIFS D'ABONNEMENT
(12 numéros par an)
France : 150 F
Etranger : 190 F
Par avion : nous consulter

TARIF SPECIAL ADHERENTS F.F.C.C.
12 numéros : 135 F
(joindre le talon spécial de la carte de ciné-club)

CHANGEMENT D'ADRESSE
- Joindre 3,60 F en timbres
- Faire parvenir avant le 15 du mois

(Ne pas oublier de fournir l'ancienne adresse)

RELIURES
- 12 numéros (ancien format) 18 F
- 12 numéros (nouveau format) 25 F

POUR TOUS REGLEMENTS
CCP : Centre La Source 34.120.44
(joindre les trois volets)
Chèque bancaire à l'ordre de **CINEMA (ETC)**

TOUTE CORRESPONDANCE
ADMINISTRATIVE
(Abonnements en particulier)

CINEMA (ETC)

49, RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS (246.37.50)

Composition : Cadet-Photocomposition
Paris 9e - 523.09.26.
Imprimerie spéciale de
« Cinéma 82 », 76 - YVETOT
Le Directeur de la publication :
Georges Montaron
N° Commission paritaire : 28913

SOMMAIRE

SEPTEMBRE
NUMERO
285

LA VIE DU CINEMA

4 LE SABLIER DU CINE-MOI
7 BREVES DE CINEMA
8 ECRITS DE CINEMA
12 AGENDA DU CINEMA
14 ADIEUX AU CINEMA

HOMMAGES
14 HENRY KING
16 PATRICK DEWAERE
18 CURT JURGENS

GENS DE CINEMA

26 BULLE OGIER
36 CLAUDE CHABROL

HISTOIRE DU CINEMA

66 FAIT DIVERS ET CINEMA (après Valence)

LIEUX DE CINEMA

76 REPERAGES
77 LES FILMS DU MOIS
78 LETTRE DE NEW YORK
102 POLEMIQUES
(autour de « Passion » et à propos de Autant-Lara)
106 LES FILMS DE SEPTEMBRE A LA TELEVISION
116 LE CINEMA CHINOIS
119 LE CINEMA AMATEUR
120 TECHNIQUE DU CINEMA
122 CLERMONT FERRAND

123 BULLETIN D'ABONNEMENT
125 BON DE COMMANDE
127 SUITES
128 LA COTE DES FILMS

Notre couverture :
BULLE OGIER
dans **le Pont du Nord**
de Jacques Rivette

FESTIVALS ET RENCONTRES

Du 27 septembre au 6 octobre
à Kamarina (Sicile)

LE CINEMA COLONIAL ET SON IMAGINAIRE

• Le Festival de Vittel du film méditerranéen se transporte au soleil mais conserve son originalité : présentation d'inédits en provenance des pays du bassin méditerranéen et rétrospective.
• Cette année il s'agit du Cinéma colonial qui sera reflété sous l'angle d'un panorama et d'un colloque.
• Pour tous renseignements et programme : Forum des Cinémas Méditerranéens, Place de la Bourse, Paris 5e. (Tél. : 261.85.00).

Du 27 octobre au 1er novembre

DOUZIEME RENCONTRE DE MARCIGNY

• Pour sa douzième édition, le Festival de Marcigny (Saône et Loire) propose cette année de découvrir 20 films rares ou inédits.
• Renseignements et programme : Paul Jeunet, 250, Route de Charlieu, 42300 Roanne. Tél. : (77) 67.56.65.

Du 2 au 10 octobre

NEUVIEME FESTIVAL DE THONON-LES-BAINS

• Thonon-les-bains consacre sa neuvième édition à l'étude de l'imaginaire dans le cinéma français.
• S'y tiendra également le colloque de la FIPRESCI.
• Renseignements et programme : Maison des Arts et Loisirs, Thonon-les-bains.

LA VIE
DU CINEMA

LE SABLIER DU CINE-MOI

Encore l'année du cochon

Après un mois de vacances, chacun d'entre nous prend la mesure des arbres qu'on abat inutilement. Ce que l'on retrouve en papier, sur son bureau, s'établit en monceaux de plusieurs dizaines de centimètres de hauteur.

Le tri effectué, la poubelle en recueille les trois-quarts. Reste alors l'examen attentif d'un courrier qui charrie son lot d'agacements, de réflexions plaisantes, de revendications incongrues, mais aussi de reproches justifiés.

« Cinéma » est lu par un public tâtillon. Peu d'erreurs dont nous nous rendons coupables lui échappent. Ce mois-ci, encore plusieurs lettres, par exemple, où des correspondants s'indignent de ce que nous ayons laissé imprimer (étude sur « le Vietnam et le cinéma ») que « l'année du cochon » était une invention de cinéaste.

Nous avons déjà rectifié, certes, (n° 283/284, page 127) ; mais nous sommes frappés de l'importance accordée à ce flagrant délit d'inculture orientale. Et aussi d'inattention.

En tous cas, voilà de quoi nous inviter à la plus extrême vigilance...

De la franchise avant toute chose

Parfois nos lecteurs sont rigolos. L'un d'eux nous écrit pour nous dire qu'il a dix ans d'abonnement à son actif et nous reprocher, dans la foulée, de le « faire beaucoup chier », selon son aimable expression.

Un maso ? Peut-être. Mais gentil quand même : en fin de lettre il nous encourage à continuer, malgré vents et marées (à quoi ? à le faire chier ? Ça n'est pas précisé mais on a opté pour le contraire...)

Toujours dans son langage châtié, ce lecteur éprouve le besoin de dire à M. Hervé Lebrun, de Quillan (cf. un récent « courrier des lecteurs ») que c'est un con. C'est lapidaire, pour le moins. Et on lui en laisse la responsabilité.

Sacré Jean-Luc...

Côté polémique, courrier fourni.

D'abord Godard, et **Passion**. Il y en a même pour trois pages de la revue dans ce numéro (voir page 102). Et encore : on a élagué, faute de place. Et ça continue d'arriver : un coup à droite, un coup à gauche.

Ça fait plaisir, dans un sens. En ce temps de vaches maigres, les prétextes à coup de sang deviennent rares. Ce qu'on reproche le plus au cinéma d'aujourd'hui, c'est sa fadeur. Il n'arrive plus à nous étonner. Tout le monde radote, se copie, se répète ; baigne dans le stéréotype jusqu'à la nausée.

Faut être honnête : ça n'est jamais arrivé à Godard de nous laisser indifférents Après justice rendue sur ce point, il n'est pas défendu de prendre quelques distances avec ses discours et ses manies. Simplement, il faut savoir qu'alors ce n'est pas sans risques. La preuve, la colère de Mireille Amiel : elle fait des vagues.

Tant mieux après tout : « sur la mer calmée », c'est bon pour le temps de vacances...

La bataille de Menton

Il n'y a pas que Godard pour déclencher l'ire de certains de nos lecteurs.

Toujours dans ce courrier de juillet une longue lettre du ciné-club Jacques Théry, de Menton.

Pas contents les animateurs de ce club. Et ils ne l'envoient pas dire.

Le 9 juillet, ils ont écrit à M. Jacques Boutet, Pdg de TF1, pour lui faire part de leur « surprise » à la vision du ciné-club de TF1 du lundi 5 juillet. Ils écrivent même « de leur indignation ».

On sait que c'est au ciné-club de Menton que se déroulait l'enregistrement consacré à **la Bataille du rail**. Ils ont contribué à celle-ci, participé activement à son contenu, apporté leur part à l'examen historique et intellectuel du film de Clément.

Or, ils estiment que rien, au cours de la diffusion, n'est apparu de leur participation et que M. Boutang a occulté toute cette partie au seul profit de son long dialogue avec le réalisateur.

Alors, ils vont jusqu'à parler d'abus de confiance, voire de dilapidation de fonds publics. La presse locale, d'ailleurs, les suit dans ce sens : « de qui se moque-t-on ? » demande « Nice-Matin » à ce même propos...

Je ne sais si le « ciné-club de TF1 » sera maintenu la saison prochaine mais dans ce cas, il est évident que sa politique serait à revoir.

Trop de critiques s'accumulent à son égard pour qu'il puisse se permettre de les négliger.

Super 8 aux oubliettes

Il paraît que la mention « Tout sur le Festival de Cannes » qui figurait sur la couverture de notre numéro de juillet, est abusif.

C'est M. Vincent Toledano qui nous l'écrit.

Ça nous a troublés. On croyait sincèrement avoir couvert l'événement dans la totalité de ses représentations.

Alors on a lu sa lettre avec avidité. Et nous avons appris que nous avions « loupé » deux courts métrages, deux moyens métrages et deux longs métrages.

« Excusez du peu » écrit M. Toledano. Il a d'autant plus raison qu'il est, avec Gilles Colpaert, le sélectionneur de ces six films qui figuraient dans la section Super 8 de « Perspectives ».

Faudra essayer de rattraper ça. D'autant plus, que le seul de ces six films que nous avons mentionné est celui de Gérard Courant et que nous l'avons inscrit au Marché du film.

La censure du pouvoir

Et en date du 22 juillet, une autre lettre qui attire notre attention sur l'interdiction, par la censure brésilienne, du film **les Délires du pouvoir**, long métrage de Ana Carolina Teixeira Soarès.

On connaît notre position : opposée à toute censure quelle qu'elle soit. Et même pour de très mauvais films (c'est le cas, ô combien, en l'occurence).

Il convient d'autant plus d'insister qu'en matière de cinéma, une certaine libéralisation avait cours au Brésil depuis quelques années.

Il semble que l'approche des élections (novembre 82) pèse sur l'attitude gouvernementale qui multiplie les entraves et tente de limiter les débats publics et les confrontations d'idées.

Cette réapparition de la censure brésilienne est signifiante de tout un climat et elle risque de menacer l'essor du cinéma de ce pays, plusieurs œuvres en préparation ou achevées risquant ainsi d'être mises à l'index.

Les incurables de Lyon

Et pour terminer, il serait malséant de ne pas rendre à l'Institut Louis lumière de Lyon sa noble fonction de conservation du film.

Il va de soi qu'en imprimant (n° 283/284, page 7) qu'il avait pour objectif de protéger et diffuser les « incurables » du cinéma, nous lui accordions, par coquille interposée, une bien triste fonction.

Nos lecteurs, au courant de la vocation de cet Institut, avaient bien lu : « les incunables ». Cela va sans dire. Mais encore mieux en le disant...

Gaston Haustrate

Nouvelle tournée de l'exposition Jean Grémillon

Indépendemment de la grande tournée internationale (voir notre verso de couverture) sous l'égide du Ministère des Relations Extérieures, notre exposition Jean Grémillon va entreprendre, à la rentrée, un second tour de France.

Le planning étant en cours d'élaboration, nous invitons tous les ciné-clubs, M.J.C., associations diverses, salles d'art et essai, exploitants, intéressés par cette exposition de nous le faire savoir rapidement.

Contenu, forme, conditions de location, seront envoyés par retour du courrier, en écrivant à « Cinéma 82 » (Claudine Marchal), 7 rue Cadet, 75009, Paris. (Tél. : 246.37.50).

Le n° 20 vient de paraître :

THEORIES DU CINEMA

Un dossier réuni par Joël Magny

Le point sur toutes les théories du cinéma, de Canudo à Roland Barthes en passant par Eisenstein, Balazs, Bazin, Metz, Bellour, etc.
En annexe, les adresses de tous les lieux où l'on enseigne le cinéma
Un numéro indispensable aux étudiants, cinéphiles, etc.

Prix : 65 F

Editions L'Harmattan, 7 rue de l'Ecole Polytechnique. Tél. : (1) 354.79.10

CHIFFRES DE CINEMA

par Frantz Gevaudan

Performance en baisse pour un été bien morne

Un été cinématographique sans surprises. Du flasque côté exclusivités et du mou côté reprises, pourtant abondantes et variées comme c'est devenu la règle en cette saison.

En tête des résultats pour les sorties : **Pink Floyd The Wall** (64 000 entrées), suivi du **Soldat** (61 000), d'**Aphrodite** (60 000) de **Caligula et Messaline** et de **l'Indiscrétion.**

Mon curé chez les nudistes n'a drainé que 44 000 voyeurs. **Dressé pour tuer** (20 000 entrées), **Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable** (13 000), **Family Rock** (7 100) et **Interdit aux moins de treize ans,** qui plafonne tristement à moins de 5 500 entrées, ferment la marche.

On relèvera au passage la qualité générale des sorties estivales. Tout cela sent les fonds de tiroir, le Fuller excepté.

A noter, par contre, la bonne santé de **Missing** (500 000 entrées en 11 semaines), la **Passante du Sans-Souci** (470 000 entrées en 17 semaines), voire de **Qu'est-ce qui fait courir David** (275 000 entrées en 14 semaines), du **Retour de Martin Guerre** (270 000 entrées en 13 semaines) ou d'**Hammet** (200 000 entrées en 9 semaines).

Par contre ça s'essoufle pour **Passion** (85 000 entrées en 11 semaines) et pour le **Beau Mariage** (86 000 entrées en 12 semaines).

Et l'exclusivité continue pour **la Chèvre, les Aventuriers de l'Arche perdue, la Guerre du feu, Rox et Rouky, les Sous-doués en vacances** et pour **Diva** qui entame vaillamment sa 75e semaine (505 000 entrées).

En ce qui concerne les reprises, on ne s'est guère bousculé devant *Marilyn* (15 000 entrées en 5 semaines pour **les Misfits** et 5 700 en deux semaines pour **Certains l'aiment chaud).**

Par contre Hitchcock (54 000 entrées en 7 semaines pour **la Mort aux trousses** et 32 000 en 8 semaines pour **le Crime était presque parfait**) et Walt Disney (242 000 entrées en 20 semaines pour **Alice au pays des merveilles** et 61 000 en 12 semaines pour **la Belle au bois dormant**) restent des valeurs sûres.

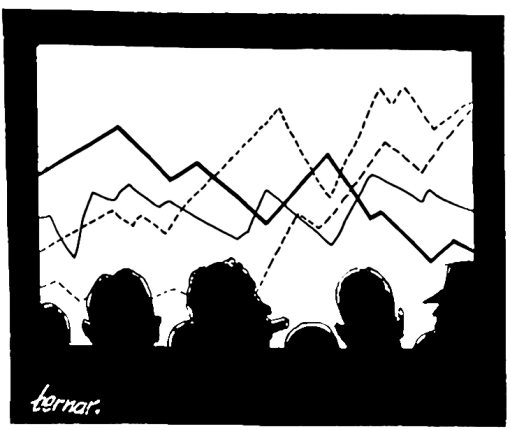
Tout comme les bons vieux machins hollywoodiens style **Ben-Hur** (158 000 entrées en 9 semaines) ou **Autant en emporte le vent** qui en est à sa 55e semaine (395 000 entrées).

Bons succès, également, pour **le Bon, la brute et le truand** et pour **Il était une fois dans l'Ouest.**

Mais on pouvait attendre mieux des **Raisins de la colère** (11 000 entrées en 11 semaines) ou d'**Ossessionne** (4 800 entrées en 1ère semaine).

Au total, des performances en baisse pour un été bien morne.

Frantz Gévaudan



L'ECRIT DU CINEMA

ŒUVRES DE CINEMA INEDITES

de Jean Renoir, rassemblées par Claude Gauteur. Ed. Cahiers du cinéma/Gallimard, 448 pages, 134 F.

Inlassablement, Claude Gauteur poursuit son défrichement historique du Renoir inconnu. Après les *Ecrits 1926-1971* qu'il rassembla pour Belfond en 1974, puis un précieux travail de mise au point sur certains aspects de la carrière du cinéaste (*Jean Renoir, la double méprise (1925-1939)*, Ed. Français Réunis), il nous livre aujourd'hui de nouveaux et précieux documents qui complètent la bibliographie renoirienne qui ne cesse d'ailleurs de s'enrichir d'ouvrages de qualité (comme l'étude de Daniel Serceau, *Jean Renoir l'Insurgé*, Ed. le Sycomore, ou le magnifique numéro hors-série des *Cahiers du cinéma* paru en 1979).

Il s'agit de « synopsis, traiements, continuités dialoguées et découpages » de films non tournés, travaux qui ne trouvèrent pas de concrétisation, mais qui nous confirment souvent ce que nous savons du cinéaste, certains se retrouvant parfois, à l'état de trace ou de structure, dans les œuvres qui purent voir le jour, ou, au contraire, indiquent des directions que le cinaste ne put jamais concrétiser (comme cette *Mort satisfaite*, écrit en 1965, proche d'Andersen, qui révèle un Renoir onirique que seule **la Petite marchande d'allumettes** laisse pressentir). Gageons d'ailleurs qu'il reste encore bien des documents à découvrir comme ces divers traitements de **la Règle du jeu** que Claude Gauteur a confié à nos confrères de *Positif*, pour leur dernière livraison (n° 257-258, juillet-août 82).

Certains s'interrogeront sans doute sur l'importance à accorder à des projets de films non tournés, dont on ignore quelle forme définitive ils auraient pu prendre si l'auteur avait pu les mener à bien. Ils n'ajoutent certes rien à la gloire de Renoir, dont les films authentiques suffisent à assurer la pérennité, de même que Grémillon est cinéaste par **le Ciel est à vous** bien plus que par (et malgré) des projets avortés. Ils satisfairont pourtant d'abord l'amoureux de l'œuvre de Renoir, qui trouvera là matière à rêver des films impossibles et à pénétrer au plus près l'intimité de l'imagination créatrice de leur idôle. Plaisir que l'on ne saurait nier, d'autant que si certains textes ne sont que des brouillons ou des notes destinées à la mise en mémoire ou au déclenchement d'une hypothétique production, d'autres sont d'une qualité d'écriture qui rappelle et parfois dépasse les meilleurs passages du premier roman de Renoir, *les Cahiers du capitaine Georges*, ou de l'admirable livre que le cinaste consacra à son père, *Renoir, mon père* (qui, soit dit en passant, vient fort heureusement d'être réédité dans la collection « Folio » chez Gallimard).

Au plaisir de la lecture cinéphilique s'ajoute celui de la recherche historique : l'organisation chronologique et les informations matérielles que nous livre Gauteur sur les circonstances de l'écriture de ces projets en font un merveilleux instrument de travail et de connaissance dont ne pourront plus désormais se passer ls exégètes de l'œuvre. Savoir que Renoir travaillait à l'adaptation de *la Séquestrée de Poitiers* (fait-divers raconté par Gide) en 1936, époque où il tournait **la Vie est à nous** et **la Partie de campagne** nous éclaire sur ses préoccupations du moment, de même que sa transposition, en 1939, de *Roméo et Juliette* dans l'Algérie contemporaine.

De même, peut-on encore parler de virage spirituel avec **le Fleuve**, alors que *Magnificat* (1940), manifeste des préoccupations identique, dix ans plus tôt. Et puis, quelle joie, pour tous les renoiriens du monde, de découvrir enfin le *Vincent Van Gogh*, quasi mythique et si différent du traitement minnellien ! Encore des rapprochements seraient-ils aussi fructueux entre les cinéastes qui donnèrent chacun leur version de **Madame Bovary.**

Que le syndicat français de la critique ait décerné son prix à cet ouvrage n'est que justice (même si l'on peut regretter que de tels prix aillent plus souvent à des travaux historiques ou documentaires, récompensant plus chichement des recherches plus

(suite page 10)

Les archives internationales du Cinéma

J. RITCHIE vous présentent :

« La Photothèque idéale »

Pour 12 F par photo, constituez-vous la plus sérieuse des collections sur l'histoire du cinéma.

Commandez dès aujourd'hui le

CATALOGUE DES 1 000 PHOTOS DE L'HISTOIRE DU CINEMA 1910-1980

Tous les classiques, tous les grands films. Classement Alphabétique Chronologique.

Véritable index de référence (avec date de prod., titre orig., nom du réal. et des acteurs). Chaque catalogue contient une photo 18 x 24 glacée d'un grand classique, offerte gratuitement pour vous permettre de juger de la qualité des tirages.

Envoi du grand catalogue illustré (contenant une photo gratuite et les conditions de vente par correspondance) contre 20 F à J. RITCHIE B.P. 42. 75662 Paris Cedex 13

TOUJOURS PRÉSENT DEPUIS PLUS DE 30 ANS

ANNUAIRE du CINÉMA & TÉLÉVISION

est paru

Prix de vente

FRANCE : 270 F + 25,10 F d'envoi

ETRANGER : 310 F + 41,90 F d'envoi

EDITIONS BELLEFAYE

1, Avenue de l'Abbé Roussel
75016 PARIS
Tél. : 288.83.32 C.C.P.
PARIS 5985-47 A

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En Anglais :

THE FILMS OF THE SEVENTIES.
R. Bookbinder

Sélection 100 films. 400 photos. Relié ..... **215 F**

THE FILMS OF PETER LORRE.
S.D. Youngkin

Bio-filmo. Photos. Relié ... **215 F**

JAZZ IN THE MOVIES.
D. Meeker.

Nelle édit. Guide références. 4 000 films cités. Index. Photos ..... **213 F**

LULU IN HOLLYWOOD.
Louise Brooks.

Autobiographie. Photos. Relié ..... **195 F**

GREAT FILM STILLS OF THE GERMAN SILENT ERA.
J. Kobal.

Introd. Lotte Eisner. 125 photos de tournage de Métropolis à l'Ange Bleu. Index ..... **123 F**

En allemand

KLASSIKER DES DEUTSCHEN TON FILMS 1930-1960.
C. Bandmann & J. Hembus.

73 films majeurs. Réf. dét. & compl. Photos de tournage. Filmo 522 films ..... ***120 F***

DER NEUE DEUTSCHE FILM 1960-1980

50 films. Hist. & réf. dét. Photos. Filmo 677 films ..... **120 F.**

Port recommandé compris

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma
24, RUE DU COLISÉE 75008 PARIS
TEL. (1) 359.17.71

analytiques, demandant souvent un travail au moins égal) : c'est le livre que tout amateur de cinéma se doit de se procurer, pour son plaisir et son travail.

Joël Magny

DUSTIN HOFFMAN

Par Gilles Dagneau, Ed. PAC, coll. « Têtes d'affiche », Paris, 1981. Format 15 x 20,5, 208 pages, illustré.

Le livre sur un acteur est un genre plus difficile qu'il n'y paraît. Il est certes facile de retracer la vie et la carrière d'une star et d'aligner résumés de scénarios, anecdotes de tournage, déclarations de réalisateurs, techniciens ou acteurs, enfin extraits de presse. Pour peu qu'on sache tirer à la ligne, qu'on ait un style alerte et une bonne documentation à sa disposition, un judicieux choix de photos permet de remplir allègrement son contrat. Si l'auteur est en outre scrupuleux, le lecteur et le cinéphile disposeront en tout cas d'une bonne référence.

Tous ces nécessaires ingrédients figurent dans l'ouvrage que notre collaborateur Gilles Dagneau consacre à Dustin Hoffman, à quoi s'ajoute une passion cinéphilique qui transparaît à chaque page et en rend la lecture bien plus qu'agréable. Mais ce n'est pas tout. Il était difficile, dans le cas de Dustin Hoffman, d'inventorier une mythologie du personnage (comme on peut plus aisément le faire avec des acteurs plus construits et plus confirmés, comme Humphrey Bogart, John Wayne, Marlon Brando ou Paul Newman, par exemple), dans la mesure où, comme l'analyse avec pertinence l'auteur, il s'agit d'un acteur qui n'a jamais cherché à se figer dans un « type », quitte à décevoir en permanence les spectateurs qui auraient aimé le voir en éternel « candidat », « little big man », « Macadam cowboy », etc.

Sans sombrer dans un « Si Dustin Hoffman m'était conté », Dagneau ne cherche pas à construire de force une mythologie fuyante, mais restitue une trajectoire en permanente reconstruction, une sorte d'action en train de se faire. Passion (cinéphilique) et lucidité (critique) sont les deux atouts de ce livre.

Joël Magny

POLANSKI, A BIBLIOGRAPHY THE FILMMAKER AS VOYEUR

par Barbara Leaming. Simon and Schuster éditeur. 15,50 dollars.

Comme son titre l'indique, ce livre est une biographie. Malgré les livres bien connus de Maurois sur Voltaire, Chateaubriand, Hugo ou George Sand, la biographie est un genre peu pratiqué en France et c'est aux Etats-Unis qu'il faut aller pour trouver, par exemple, la plus complète sur Proust. Encore ai-je pris là des exemples littéraires. Quand on aborde le domaine cinématographique, c'est le désert le plus complet.

C'est d'autant plus curieux que c'est la France qui a « inventé » la théorie des auteurs. C'est en France que, de façon quasi-systématique, un film, travail collectif, se ramène au seul produit du réalisateur. Et c'est paradoxalement en France que nul ne songerait à analyser ce même film en étudiant les rapports de son metteur en scène avec sa mère ou ses petites sœurs. Il n'est donc pas étonnant que ce soit des Etats-Unis que nous vienne ce texte.

On rentre donc dans le livre avec intérêt, sûr de ne pas trouver du déjà-lu, avec crainte aussi, car, de la biographie aux ragots, il n'y a qu'un pas que certaines collections se sont empressées de franchir. Les craintes sont vite dissipées et, une fois les 200 pages lues, on ne sait plus bien si l'on s'est promené dans la vie du cinéaste ou dans ses films, ce d'autant plus que

DUSTIN HOFFMAN

Barbara Leaming franchit les limites qu'elle se donne pour confronter ce qu'a vécu Polanski à l'analyse qu'elle fait de son œuvre.

La période la plus intéressante est sans doute celle des années de formation du cinéaste. Barbara Leaming s'est rendue en Pologne, comme en France d'ailleurs. Elle a rencontré les témoins, s'est penchée sur le jeune acteur de théâtre, l'étudiant de cinéma à Lodz ; elle a vu tous les courts métrages. Elle dresse un portrait d'où émerge l'image d'un jeune homme déjà fasciné par le voyeurisme, idée force qui court tout au long du livre, par le travesti et le double, qui cherche à plaire, à séduire, ne refuse aucune provocation et ne pense qu'à une chose, tourner ailleurs qu'en Pologne. Son étude des courts métrages renvoie à de nombreuses choses qui seront reprises dans les films les plus connus.

Un autre exemple de biographie bien conçue est quand elle analyse ***le Locataire*** *comme la réponse sous forme de revanche d'un Polanski qui vient de recevoir la nationalité française au pays qui l'adopte après lui avoir fait ressentir cruellement qu'il était étranger du temps où il était inconnu. Le personnage de Trelkovsky qu'il joue lui-même, Polonais peu fortuné, sexuellement ambigu, en proie aux vexations de ses voisins, mérite en effet d'être comparé à l'homme qui l'incarne.*

Mais ces points ne sont que des temps forts dans un ensemble constamment cohérent qui fait de ce livre, écrit dans un anglais agréable et recherché le rendant d'une approche difficile pour le lecteur peu formé à la langue de Raoul Walsh, une des meilleures biographies consacrées à un homme de cinéma, et ce alors que Polanski a toujours refusé de recevoir son auteur.

Jean Roy

FRITZ LANG

par Noël Simsolo. Ed. Edilig, coll. « Cinégraphiques », 128 pages, format 21,5 × 27,5. Illustré. 59,50 F.

Ceux de nos lecteurs qui ont pris intérêt et, nous l'espérons, plaisir à notre Dossier Fritz Lang de juin dernier (n° 282), ont pu apprécier la connaissance et la passion du critique cinéaste Noël Simsolo pour celui qui reste, aux yeux de beaucoup, l'incarnation même du cinéma.

La publication de son livre est d'autant plus heureuse qu'à l'exception d'un recueil de documents rassemblés par Alfred Eibel en 1964 pour *Présence du cinéma*, la bibliographie langienne française n'est riche que d'ouvrages superficiels (Moullet) ou méprisants (Courtade), tous publiés au début des années 60. Depuis une vingtaine d'années, seuls quelques articles, d'ailleurs pertinents (G. Legrand, R. Bellour, J. Douchet), rappelaient l'existence de l'auteur de **M le maudit.**

C'est avec passion et intelligence que Noël Simsolo analyse l'œuvre de Fritz Lang, mais dans un langage toujours clair, net et concis.

Considérant la première période allemande de Lang, il accomplit d'abord un travail de débarbouillage d'un certain nombre de clichés et de mythologies tenaces, étudiant les rapports du cinéaste à l'expressionnisme et surtout ce qui différencie son utilisation de certains éléments d'écriture d'origine expressionniste *(« le choc entre la lumière et l'ombre »,* d'après Lotte Eisner) d'un cinéma proprement expressionniste.

De la même façon, il éclaire avec précision les rapports du cinéma de Lang avec le nazisme montant, montrant combien des aspects qu'on a voulu voir comme annonciateurs de l'idéologie nationale-socialiste ne sont dus qu'à une inspiration plus générale, issue du romantisme allemand, que le nazisme a détourné à son profit en les dénaturant.

Parallèlement, Noël Simsolo met peu à peu à jour les préoccupations du cinéaste, d'abord plus esthétiques qu'idéologiques et politiques (volonté d'abstraction et de géométrisation, mise en scène synthétique, etc.), puis plus directement sociales et politiques (aux USA), jusqu'à la veine des films anti-nazis (de **Man Hunt** à **Cloak and Dagger**), consacrant un chapitre spécial à « Fritz Lang et l'idéologie ».

De façon générale, l'auteur a su suivre l'évolution chronologique de Lang en groupant les films selon les principaux thèmes qu'ils illustrent (la psychanalyse, le romantisme, les trilogies sociales, les médias, le regard...) sans écraser chacun d'eux sous son intitulé, mettant à chaque fois en relief les thèmes secondaires (le couple, le cinéma, etc.).

Si l'on ajoute que l'ouvrage est remarquablement mis en page et doté d'une illustration abondante, de qualité et minutieusement choisie, on aura compris que l'injustice commise à l'égard de Lang par l'édition française est aujourd'hui réparée.

Joël Magny

Tyrone Power dans **American guerilla in the Philippines**, de Lang.

AGENDA DU CINEMA

SEPTEMBRE

Du 1er au 11 septembre, rétrospective de l'œuvre cinématographique de Jean Renoir au Centre Georges Pompidou à Paris. En complément de cette programmation, présentation d'une exposition consacrée à ce réalisateur. Rens. : Centre Georges Pompidou, tél. : 277.12.33.

Du 4 au 12 septembre, VIIIe Festival du Cinéma américain de Deauville. Une soixantaine de films inédits sera présentée. Rens. : 33, av. Mac Mahon, 75017 Paris, tél. : 755.71.40.

Du 10 au 18 septembre, la Direction Régionale du Temps libre de Bourgogne organise un stage d'initiation à l'encadrement d'un camp Cinéma-Enfant ; réalisation d'un film en super 8. Lieu du stage : St-Aignan (Nièvre). Rens. : 22, rue Audra, BP 1530, 21033 Dijon Cedex, tél. : (80) 30.47.73.

Du 11 au 16 septembre, stage projectionniste à Marly-le-Roi. Rens. : IFCA, 37, rue Lafayette, 75009 Paris, tél. : 526.56.44.

Du 13 au 19 septembre, premières Rencontres Internationales de l'Environnement et de la Nature à Royan. Inscr. : Antoine Reille, 103, av. Victor Hugo, 92100 Boulogne-sur-Seine, tél. : 604.04.26.

Du 17 au 26 septembre, XXXe Festival International du Cinéma de Saint-Sébastien (Espagne). Des films de Fassbinder, Herzog, Rohmer et Godard seront présentés. Nombreux inédits. Rens. : tél. : 42.41.06.

Du 21 au 24 septembre, le Centre Jean Verdier à Paris organise un Festival de Cinéma « super 8 et 16 mm » amateur. Date limite des inscriptions : le 15 septembre. Rens. : Centre Jean Verdier, 11, rue de Lancry, 75010 Paris, tél. : 203.00.47.

Du 21 au 26 septembre, IVe Festival de Biarritz du Film Ibérique et Latino-américain. Rens. : Guy Braucourt, 41, rue du Colisée, 75008 Paris, tél. : 562.25.85.

Du 25 septembre au 3 octobre. 1er Festival International « Cinéma-Jeunes » de Turin. Ce festival se propose de favoriser la connaissance et la valorisation des films qui traitent les aspects, les thèmes et les problèmes du monde des jeunes et des films réalisés par des auteurs jeunes. Rens. : Galleria Subalpina, Cinema Romano, 10123 Turin (Italie), tél. : (011) 54.71.71.

OCTOBRE

Octobre, IXe Festival Film Amateur Super 8 à Martigues. Concours photos, concours diapositives. Thème : « La nature ». Rens. : Association sauvegarde et protection de la nature, 7, rue des Vénitiens, 13500 Martigues, tél. : (42) 81.68.87.

Octobre, novembre, rétrospective Ousmane Sembene à Grenoble dans le cadre du Festival pluriartistique sur l'Afrique Noire. Parallèlement à cette manifestation, la Maison du cinéma met en place une exposition ayant pour thème « les conditions économiques et sociales du cinéma en Afrique ». Rens. : Maison du cinéma et de l'audiovisuel, 1, rue du Vieux-Temple, 38000 Grenoble, tél. : (76) 44.18.72.

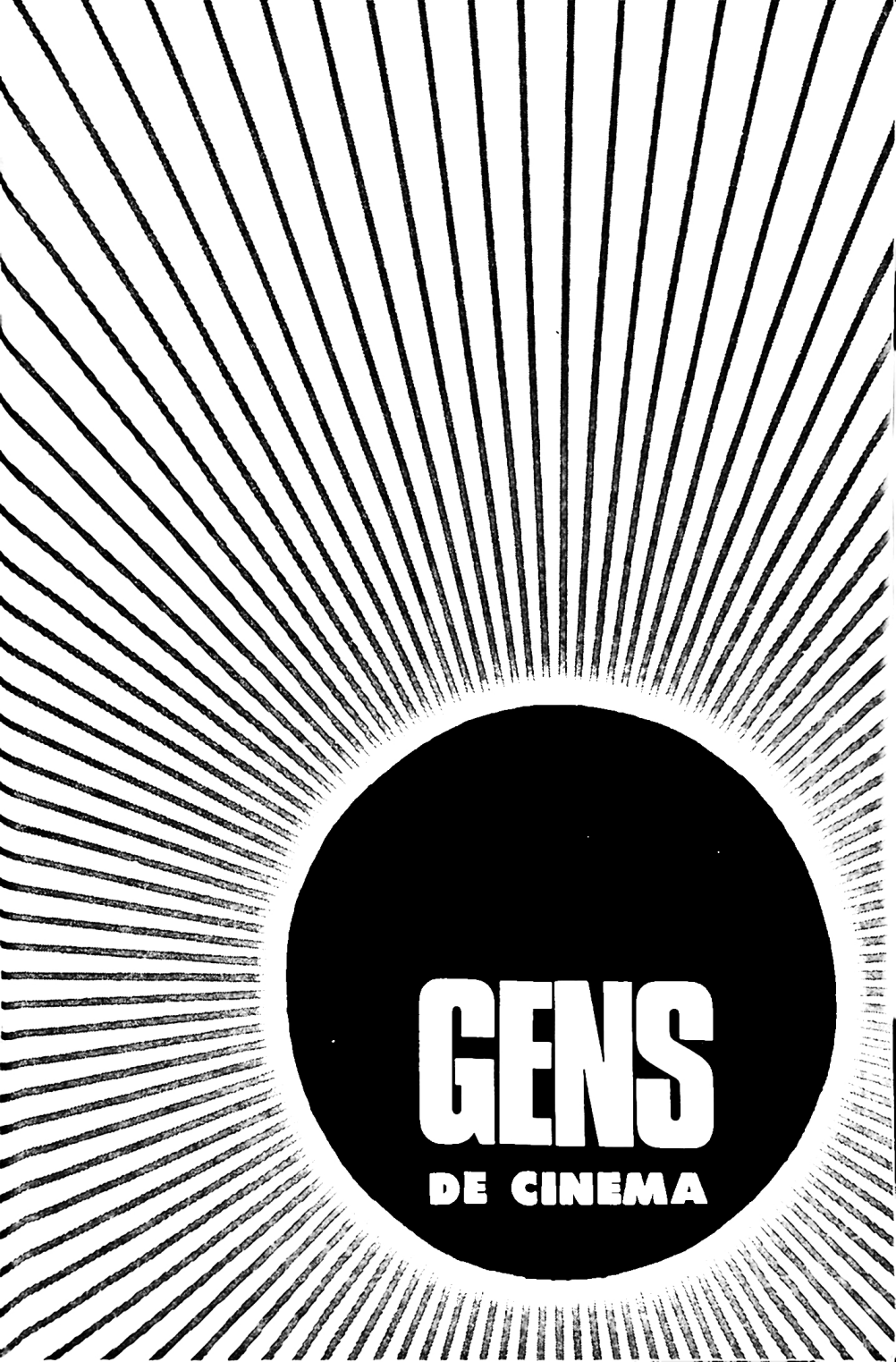
Du 1er au 20 octobre, 1er Salon Art Video et Cinéma à Paris (8, rue de Nesles — Paris 6e) pour la promotion des créations audiovisuelles contemporaines. Rens. : Salon Art Video et Cinéma, 26, rue Charles et René Auffray, 92110 Clichy, tél. : 731.29.76.

Du 2 au 9 octobre, XVIIe Festival du Film de long métrage bulgare à Varna (Bulgarie). Rens. : Ambassade de Bulgarie, 1, av. Rapp, 75007 Paris, tél. : 551.85.90.

Du 2 au 10 octobre, IXe Festival de Thonon-les-Bains consacré spécialement cette année à l'imaginaire dans le cinéma français : rétrospective historique, hommage à Jean-Pierre Mocky (avec deux films inédits), films nouveaux inédits. A cette occasion se tiendra sous l'égide du Syndicat français de la critique de cinéma, un colloque sur ce thème (ouvert au public) de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (FIPRESCI) regroupant des participants venus du monde entier. Rens. : Festival International du Cinéma, Maison des Arts et Loisirs, 74200 Thonon-les-Bains.

Du 4 au 10 octobre, IIIe Festival du Cinéma Méditerranéen à Valence (Espagne). Outre les films en compétition, une rétrospective dédiées au néo-réalisme italien est prévue. Rens. : Plaza de America, 6-6e, Valence, Espagne, tél. : 321.64.60.

(suite page 126)


GENS
DE CINEMA

ADIEUX AU CINEMA

HENRY KING

Réalisateur américain né le 24 janvier 1896 à Christiansburg, Virginie, décédé en Californie le 29 juin 1982.

D'abord acteur de théâtre, puis de cinéma, il passe à la réalisation en 1915.

Filmographie (acteur) : 1913 : The Mexican Spy - Private Smith - A False Friend - The Split Nugget - Back to the Primitive - The Birth Mark - The Padre's Strategy - A Perilous Ride - Breed of the West - Love and War in Mexico - A Romance of the Ozarks - A Woman's Heart - The Legend of Lovers Leap - Her Atonement - The Mysterious Hand - The Apache Kind - Jim's Reward - An Actor's Strategy - The Message of the Rose - The Outlaw's Gratitude - The Tender Foot Hero - His Last Crooked Deal - Playing With Fire - The Medal of Honor - A Mexican Tragedy - For her Brother's Sake - The Mate of the Schooner Sadie - When Brothers go to War - Magic Melody - When the Clock stopped - By Impulse - Turning the Tables - Melita's Sacrifice - Her Father - You've got to pay - Life, Love and Liberty - The Moth and the Flame ; 1914 : The Power of Print - The Measure of a Man - Sacrificial Fires - Abid with me - The Path of Sorrow - The Will of the Wisp - Sands of Life - Nerve - The Rat - Through Night to Light - The Test of Manhood ; 1915 : Saved from Himself - The Acid Test - The Bliss of Ignorance - Who Pays ! (série de 12 films) - Eyes that cannot see - Letters entangled - Dolls of Intrigue - The Tomboy - In Humble Guise - The Maid of the Wild - Pearls of Temptation - A Bolt from the Sky ; 1916 : The Big Brother - The Flirting Bride - The Stained Pearl - Pay Dirt - The Crooked Road - The Sand Lark - Faith's Reward - The Power of Evil.

Comme réalisateur : 1915 : The Nemesis - Should a Woman forgive ? ; 1916 : Little Mary Sunshine - When Might is right - The Oath of Hate - Shadows and Sunshine - Joy and the Dragon ; 1917 : The Kiddies - Told at Twilight - The Devil's Bait - Sunshine and Gold - Souls in Pawn - The Mainspring - The Bride's Silence - The Climber - Southern Pride - A Game of Wits - The Mate of the Sally Ann - Vengeance of the Dead ; 1918 : Beauty and the Rogue - When a Man rides Alone - Powers that Prey - Hearts or Diamonds ? - Social Briars - Up Romance Road - The Locked Heart - Hobbs in a Hurry - All the World to Nothing ; 1919 : Where the West Begins - Brass Buttons - Some Liar - A Sporting Chance - This Hero Stuff - Six Feet Four - 23 1/2 Hour Leave - A Fugitive from Matrimony - Hauting Shadows ; 1920 : The White Dove - Uncharted Channels - One Hour before Dawn - Help Wanted Male - Dice of Destiny ; 1921 : When we Were 21 - The Mistress of Shenstone - Salvage - The Sting of the Lash - Tol'Able David ; 1922 : The Seventh Day - Sonny - The Bond Boy - Fury ; 1923 : The White Sister (Dans les laves du Vesuve) ; 1924 : Romola ; 1925 : Any Woman - Sackloth and Scarlet - Stella Dallas (Le Sublime sacrifice de Stella Dallas) ; 1926 : Partners Again - The Winning of Barbara Worth (Barbara fille du désert) ; 1927 : The Magic Flame ; 1928 : The Woman Disputed ; 1929 : She goes to War (version muette et version partiellement parlantes) ; 1930 : Hell Harbor (Sous le ciel des tropiques) - The Eyes of the World ; 1931 : Merely Mary Ann - Lightnin 9 - Over the Hill ; 1932 : The Woman in Room 13 ; 1933 : State Fair (La Foire aux illusions) - I Loved You Wednesday ; 1934 : Carolina - Marie Galante ; 1935 : One more Spring - Way Down East ; 1936 : The Country Doctor (Le Médecin de campagne) - Ramona - Lloyds of London (Lloyds de Londres ou Le Pacte) ; 1937 : Seventh Heaven (L'Heure suprême) ; 1938 : In Old Chicago (L'Incendie de Chicago) - Alexander's Ragtime Band (La Folle parade) ; 1939 : Stanley and Livingstone (Stanley et Livingstone) - Jesse James (Jesse James) ; 1940 : Little Old New York - Maryland - Chad Hanna (La Belle écuyère) ; 1941 : A Yank in R.A.F. - Remember the Day (Adieu jeunesse) ; 1942 : The Black Swan (Le Cygne noir) ; 1943 : The Song of Bernadette (Le Chant de Bernadette) ; 1944 : Wilson ; 1945 : A Bell for Adano ; 1946 : Margie (Margie) ; 1947 : Captain from Castille (Capitaine de Castille) ; 1948 : Deep Waters - The Prince of Foxes (Echec à Borgia) ; 1949 :Twelve O'Clock High (Un homme de fer) - The Gunfighter (L'Homme aux abois - La Cible humaine) ; 1951 : I'd Climb the Highest Mountain - David and Bathsheba (David et Bethsabée) ; 1952 : Wait 'till the Sun shines, Nellie - O'Henry's Full House (La Sarabande des pantins) (H.K. réalise le 5e et dernier sketch The Gift of Magi) - The Snows of Kilimandjaro (Les Neiges du Kilimandjaro) ; 1953 : King of the Khyber Rifles (Capitaine King) ; 1955 : Untamed (Quand soufflera la tempête) - Love is a Many-Splendored Thing (La Colline de l'Adieu) ; 1956 : Carousel (Carrousel) ; 1957 : The Sun also rises (Le Soleil se lève aussi) ; 1958 : The Bravados (Bravados) ; 1959 : This Earth is mine (Cette terre qui est mienne) ; Beloved Infidel (Un matin comme les autres) ; 1961 : Tender is the Night (Tendre est la nuit).

VIENT DE PARAÎTRE

« Aux Editions d'Aujourd'hui (« Les Introuvables ») deux rééditions : « Cinéma dell'arte » de Nino Frank (panorama du cinéma italien de 1895 à 1951) et « Le dessin animé » de Lo Duca (histoire, esthétique, technique). Ed. d'Aujourd'hui, 83120, Plan de la Tour (Var). 70 et 62 F.

SALUT A HENRY KING !

« *VOUS feriez mieux d'aller voir Henry King* », disait récemment Samuel Fuller à l'un de ses (nombreux) interviewers. « *Lui, il a des choses à dire* ».

Et c'est vrai qu'il s'agissait d'un de nos projets les plus chers, sans cesse remis, hélas, parce que l'actualité a de médiocres petits impératifs et il faut, une fois de plus, que ce soit à l'occasion d'un dernier salut que nous soit donnée la possibilité de rendre hommage à un cinéaste parmi les plus grands, injustement méconnu et oublié, un homme dont la disparition laisse en nous un vide dont nous savons qu'il n'est pas prêt d'être comblé.

Après Raoul Walsh, après Allan Dwan, voilà que vient de disparaître un de ceux dont on écrivait qu'il était l'un des plus vieux cinéastes du monde, ce qui est une façon bien banale de s'exprimer : il y a tant d'autres choses à dire d'un metteur en scène à qui l'on doit quelques dizaines de chefs d'œuvre, de **Tol'able David** (1921) à **In Old Chicago** (1938), **Alexander's Ragtime band** (1938), **Jesse James, Stanley and Livingstone** (1939), **Little Old New York, Chad Hanna** (1940), **the Black Swan** (1942), **the Song of Bernadette** (1943), **Wilson** (1944), **Prince of Foxes** (1948), **Twelve O'clock high, the Gunfighter** (1950), **I'd climb the highest Mountain** (1951), **Wait till the sun shines, Nellie** (1952), **the Snows of Kilimandjaro** (1953), **the Sun also Rises** (1957), **the Bravados** (1958), sans oublier son étonnante adaptation de **Tender is the Night,** très supérieure à ce que l'on a pu en écrire, qui reste son dernier film.

Tyrone Power et Gregory Peck, qui parlaient de lui avec admiration et émotion, (à Deauville, il y a quelques années), lui doivent sans doute leurs meilleurs rôles. Le temps a réhabilité Walsh et Dwan, dont on sait maintenant qu'ils sont de l'importance de Ford ou de De Mille. Il ne fait pas de doute pour ceux qui ont eu la chance, dans les années soixante, d'assister à l'admirable hommage à la Fox de la Cinémathèque française (celle d'Henri Langlois !) qu'en ce qui concerne King, le temps fera aussi son œuvre, rendant justice, donc, de la façon la plus éclatante à un cinéaste primordial.

Et que l'on ne vienne pas nous dire que les films de King sont invisibles. Il suffit de faire preuve d'obstination et de persévérance, il faut les mériter.

L'actualité disperse trop notre attention. Mais si un distributeur avait l'idée de ressortir **Prince of Foxes (Echec à Borgia)** ou **Twelve o'clock high (un Homme de fer),** la révélation serait considérable. Car rarement un cinéma a été aussi abouti, aussi proche de la perfection que celui de King.

A revoir des films comme **Slightly Scarlet** (Dwan), **Seven Women** (Ford), **White heat** (Walsh), **Three Comrades** (Borzage), **Yan Kwei-Feï** (Mizoguchi) ou **la Partie de Campagne,** (Renoir), on constate chez les cinéastes qui ont connu le muet une sorte d'infaillibilité, une pureté dans le regard qui est bien ce qui nous émeut le plus : chaque plan obéit à sa nécessité, et la contrainte n'apparaît jamais : d'où la *grâce* de ces films.

L'ambition (les propos de King le montrent extrêmement conscient) s'accompagne toujours d'une extrême modestie : « *En cinquante ans de carrière* », déclare-t-il à Pierre Sauvage dans un entretien publié par *Positif* au moment même où lon apprenait sa mort (un des deux seuls entretiens publiés dans la presse française, le premier étant celui réalisé par Pierre Guinie pour *Ecran)* : « *je n'ai jamais fait un film où il ne se soit passé quelque chose d'intéressant qui ait justifié le tournage, indépendamment de la qualité du produit. Et j'ai pu tourner la plupart des films que j'avais envie de tourner. J'ai accepté certains sujets rébarbatifs, parce que je me voulais disponible. Si j'avais baissé les bras devant un projet comme* **Capitaine King,** *quel droit aurais-je eu au titre de réalisateur ? Il n'y a aucun mérite à tourner un scénario parfait ; le premier imbécile venu y réussit : il n'y a qu'à rester dans son fauteuil et laisser les acteurs faire leur travail. Mais c'est une autre affaire de savoir mettre en scène une histoire, et si vous y arrivez, vous serez automatiquement un bon directeur d'acteurs, car l'un ne vas pas sans l'autre.* »

Propos singulièrement bouleversants par leur simplicité. A une époque où le moindre cinéaste vous parle de Sisley, de Debussy ou de Lacan, leur modestie et leur grandeur nous semblent plus que jamais à méditer.

Dominique Rabourdin

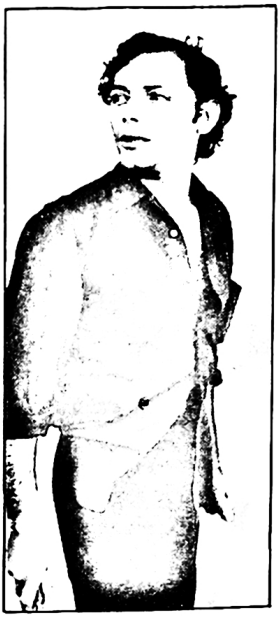
Rock Hudson dans
Cette terre qui est mienne

PATRICK DEWAERE

Acteur français né Patrick Maurin le 26 janvier 1947 à Saint-Brieuc, décédé le 16 juillet 1982 à Paris.

Issu d'une famille nombreuse, il fait du spectacle très jeune avec ses frères et entre dans la troupe du Café de la gare en 1958.

Filmographie : 1951 : **Monsieur Fabre** (Henri Diamant-Berger) - 1957 : **Les Espions** (Henri-Georges Clouzot) - 1970 : **Les Mariés de l'An II** (Jean-Paul Rappeneau) - 1971 : **La Maison sous les arbres** (René Clément) - 1972 : **Themroc** (Claude Faraldo) - 1974 : **Les Valseuses** (Bertrand Blier) - **Au long de rivière Fango** (Sotha) - **Lily, aime-moi** (Maurice Dugowson) - 1975 : **Pas de problème** (Georges Lautner) - **Catherine et Cie** (Michel Boisrond) - **Adieu poulet** (Pierre Granier-Deferre) - **La Meilleure façon de marcher** (Claude Miller) - **F. comme Fairbanks** (M. Dugowson) - **La Marche triomphale (Marcia triomphale)** (Marco Bellochio) - 1976 : **Le Juge Fayard dit le Shérif** (Yves Boisset) - **La Chambre de l'Evêque (La Stanza del vescovo)** (Dino Risi) - 1977 : **Préparez vos mouchoirs** (B. Blier) - 1978 : **La Clé sur la porte** (Y. Boisset) - 1978 : **Coup de tête** (Jean-Jacques Annaud) - **Le Grand embouteillage (L'Ingorgo)** (Luigi Comencini) - 1979 : **Série noire** (Alain Corneau) - **Paco l'Infaillible** (Didier Haudepin) - 1980 : **Un mauvais fils** (Claude Sautet) - **Plein Sud** (Luc Béraud) - **Psy** (Philippe de Broca) - **Beau-père** (B. Blier) - 1981 : **Hôtel des Amériques** (André Téchiné) - **Mille milliards de dollars** (Henri Verneuil) - **Les Matous sont romantique** (Sotha) - 1982 : **Paradis pour tous** (Alain Jessua).



PATRICK DEWAERE

« Son étonnement d'être là... »

Je n'ai pas de compétences particulières pour parler de Patrick Dewaere, même pas d'idées très nettes à son sujet ; simplement de la curiosité, de la nostalgie et maintenant de la peine.

« Cinéma 82 » a pris assez récemment conscience de ses insuffisances à l'égard des acteurs. Nous en parlions peu et maladroitement. Pour nous rattraper nous avons commencé une série d'entretiens. Cette année, d'actrices françaises. En 83 d'acteurs. Patrick Dewaere y avait sa place prévue, à côté de Depardieu, parmi cette « jeune génération d'acteurs », maintes fois décrite par des clichés qui tendaient assez grossièrement à opposer Delon/Belmondo à Depardieu/Dewaere...

Comme toutes les images banales, celle-ci avait sa part de vérité. Entre les deux générations, la conception de la séduction masculine avait changé. La « part d'enfance », dont on a souvent parlé à propos de Depardieu, était grande aussi chez Dewaere. Par enfance, j'entends : étonnement, audace, curiosité, insolite, faculté de vous désarçonner, de vous remettre en cause.

Dans les yeux écarquillés, parfois, de Patrick Dewaere, dans ses moues, ses tics, passait cet étonnement d'être là, qui est aussi propre à l'enfance.

Il faut croire que ça lui était vraiment difficile d'être vedette, de passer de l'anonymat et de l'intimité des cafés-théâtres au « système » fascinant et mal maîtrisable du cinéma tel qu'il se pratique ; il faut croire que ça lui coûtait vraiment cher puisqu'il en est mort.

Je fais partie de ceux qui prennent le suicide pour ce qu'il est : une haute forme de désespoir, une façon d'abandonner la lutte contre une vie qui vous demande plus qu'elle ne vous donne.

C'est un peu bête, un peu facile, maintenant, de souligner ce que l'entêtement de certains rôles de **Coup de tête** à **Beau père**, en passant par **Le juge Fayard** avait de désarçonnant, de prémonitoire, révèlait de faiblesse même pas cachée.

Carrière inégale qui a permis à certains journalistes (Cf « Libération » du 17 juillet) de se donner des airs d'audace avec autant d'inélégance que d'incompréhension ; la carrière de Patrick Dewaere révélait un homme plus qu'une machine à jouer. Et tous ceux qui ont approché les vrais acteurs ont été touchés par l'alliage fragilité-outrecuidance qui les constituent.

Je n'irai pas interviewer Patrick Dewaere ; ça m'amusait d'avance et d'avance j'avais un peu peur. Maintenant j'en suis attristée et j'attends du temps qu'il nous dise le vrai poids de ce jeune acteur.

Mireille Amiel

CURD JÜRGENS

Comédien allemand né à Munich en 1915 (ou 1912), décédé le 18 juin 1982 à Vienne (Autriche).

Après ses études secondaires, il se destine au journalisme et à la littérature avant de suivre des cours d'art dramatique et de débuter sur la scène en 1934. Il tourne son premier film l'année suivante.

Filmographie: 1935: **Königwalzer (Valse royale)** (Herbert Maisch) - **Hundert Tagen (Les Cent Jours)** (Franz Wenzler) - 1936: **Die Undekannte (L'Inconnue)** (Frank Wisbar) - **Familienparade** (Fritz Wendhausen) - 1937: **Liebe kann lügen** (Heinz Helbig) - **Zu neuen Ufern (Paramatta, bagne de femmes)** (Detlef Sierck) - 1939. **Salonwagen 417** (Paul Verhoeven) - 1940: **Herz ohne Heimat** (Otto Linnekogel) - **Operette** (Willy Forst) - **Weltrekord im Seitensprung** (Georg Zoch) - 1942: **Stimme des Herzens (La Voix du cœur)** (Johannes Meyer) - **Wenn die Götter Lieben (Les Amours de Mozart)** (Karl Hartl) - 1943: **Ein Glücklicher Mensch** (Paul Verhoeven) - **Frauen sind keine Engel** (Willy Forst) - 1944: **Eine Blick Zurück** (Gerhard Menzel) - **Eine kleine Sommermelodie** (Volker von Collande) - 1945: **Wiener Mädeln (Jeunes filles de Vienne)** (Willi Forst) - 1947: **Hin und her (Aller et retour)** (Theo Lingen) - 1948: **Der Himmlische Walzer** (Geza von Cziffra) - **Leckerbissen** (Werner Malbran) - 1949: **An klingenden Ufern** (Hans Untherkircher) - **Das Singende Haus (La Maison chantante)** (Franz Antel) - **Den Engel mit der Posaune (L'Ange à la trompette)** (Franz Hatl) - **Hexen** (Hans Schott-Schobinger) - 1950: **Das Kuckucksei (Ma mère et moi)** (Walter Fiener) - **Herr Lambert fühlt sich bedroht** (G. von Cziffra) - **Prämien auf dem Tod** (Curd Jürgens) - **Schuss durchs Fenster** (Siegfried Breuer) - **Verlorenes Rennen** (Max Neufeld) - **Küssen ist keine Sünd (Le Baiser n'est pas un péché)** (Hubert Marischka) - **Die Gestörte Hochzeitsnacht** (Helmut Weiss) - 1951: **Ein Lächeln um Sturm** (René Chanas) - **Das Geheimnis einer Ehe (Secret de femme)** (H. Weiss) - **Pikanterie** (Alfred Braun) - **Der Schweignede Mund** (Karl Hatl) - **Lampenfieber** (Curd Hoffman) - **Knall und Fall als Hochstapler** (Hubert Marischka) - **So ein Theater** (C. Jürgens) - **Gangster Première** (C. Jürgens) - 1952: **Hans des Lebens (Le Mystère de la vie)** (K. Hatl) - **Du bist die Rose vom Wörthersee** (Hubert Marischka) - **A April 2000 (1er avril 2000)** (Wolfgang Staudte) - 1953: **Mann nennt es Liebe** (John Reinhardt) - **Musik bei Nacht** (K. Hoffmann) - **Praterherzen** (Paul Verhoeven) - **Der letzte Walzer (La Dernière valse)** (Arthur-Maria Rabenalt) - **Alles für Papa** (K. Hatl) - 1954: **Meines Vaters Pferde** (Gerhard Lamprecht) - **Rummelplatz der Liebe** (Kurt Neumann) - **Eine Frau von heute** (Paul Verhoeven) - **Das Bekenntnis der Ina Kahr (Les Destructeurs)** (G.W. Pabst) - **Du bist die Richtige (Toi seule)** (Erich Engel) - **Gefangene der Liebe (Mon enfant vivra)** (Rudolf Jugert) - **Des Teufels General (Le Général du Diable)** (H. Kautner) - 1955: **Orient Express** (Carlo L. Bragaglia) - **Liebe ohne Illusion** (E. Engel) - **Die Ratten (Les Rats)** (Robert Siodmak) - **Du mein stilles Tal** (Leonard Steckel) - **Les Héros sont fatigués** (Yves Ciampi) - 1956: **Die Goldene Brücke (Le Pont d'or)** (P. Verhoeven) - **Ohne dich wird es Nacht (Les Drogués - Sans toi)** (C. Jürgens) - **Teufel im Seide (Le Diable en personne)** (Rolf Hansen) - **Londra chiama Polo Nord (Londres appelle Pôle Nord)** (Duilo Coletti) - **Et Dieu créa la femme** (Roger Vadim) - **Michel Strogoff** (Carmine Gallone) - **Œil pour œil** (André Cayatte) - 1957: **Les Espions** (Henri-Georges Clouzot) - **Bitter Victory (Amère victoire)** (Nicholas Ray) - **Tamango** (John Berry) - **The Enemy below (Torpilles sous l'Atlantique)** (Dick Powell) - **This happy Feeling (Le Démon de midi)** (Blake Edwards) - 1958: **Le Vent se lève** (Y. Ciampi) - **Me and the Colonel (Moi et le colonel)** (Peter Glenville) - **Der Schinderhannes (Le Brigand au grand cœur)** (H. Kautner) - **The Inn of the Sixth Happiness (L'Auberge du sixième bonheur)** (Mark Robson) - 1959: **Ferry to Hong-Kong (Visa pour Hong-Kong)** (Lewis Gilbert) - **The Blue Angel (L'Ange bleu)** (Edward Dmytryk) - 1960: **Schachnovelle (Le Conte des échecs - La Gestapo enquête la nuit)** (Gerd Oswald) - **Gustav Adolfs Page (Le Page du roi Gustave Adolphe)** (Rolf Hansen) - **I aim at the Stars (L'Homme des fusées secrètes)** (J. Lee Thompson) - **Katia** (R. Siodmak) - 1961: **Bankraub in der Rue Latour (Fric-frac rue latour)** (Curd Jürgens) - **Le Triomphe de Michel Strogoff** (Victor Tourjansky) - **The Longest Day (Le Jour le plus long)** (Bernhard Wickl) - **Of Love and Desire (Le Cœur et ses passions)** (Richard Rush) - 1962: **Il Disordine (Le Désordre)** (Franco Brusati) - **The Miracle of the white Stallions (Le Grand Retour)** (Arthur Hiller) - **I Don Giovanni della Costa Azzurra (Paradis des femmes - Paradis des hommes)** (Vittorio Sala) - **Die Dreigroshenoper (L'Opéra de quat'sous)** (W. Staudte) - 1973: **Begegnumg in Salzburg (Rencontre à Salzbourg)** (Max Friedmann) - **Psyche 59** (Alexander Singer) - **Château en Suède** (R. Vadim) - **Les Parias de la gloire** (henri Decoin) - 1964: **Hide and seek (Au troisième coup)** (Cy Endfield) - **D.M. Killer (Les D.M. Killers)** (Rolf Thiele) - **Lord Jim** (Richard Brooks) - 1965: **Der Kongress amusiert sich (Le Congrès s'amuse)** (Geza Radvanyi) - **Das Liebeskarussel (Parade d'amour)** (R. Thiele) - 1966: **Das Geheimnis der gelben Mönche (Guet-Apens à Téhéran)** (Manfred R. Köhler) - **Zwei Girls vom roten Stern (Duel à la vodka)** (Sammy Drechell) - **Le Jardinier d'Argenteuil** (Jean-Paul le Chanois) - 1967: **Pas de roses pour OSS 117** (André Hunebelle) - **Der Lügner und die Nonne** (R. Thiele) - **The Karate Killers (Tueurs au karaté)** (Barry Shear) - **Dalle Ardenne all'inforno (La Gloire des canailles)** (Alberto De Martino) - 1968: **The Assassination Bureau (Assassinats en tous genres)** (Basil Dearden) - **The Battle of Britain (La Bataille d'Angleterre)** (Guy Hamilton) - **Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos (Les Artistes sous le chapiteau: perplexes)** (Alexander Kluge) - **The Invincible six (Les Six Invincibles)** (Jean Negulesco) - **La Legione dei damnati (La Légion des damnés)** (Umberto Lenzi) - **Der Artz von St-Pauli (Le Médecin de Hambourg)** (Rolf Olsen) - 1969: **Bitka na Neretvi (La Bataille de la Neretva)** (Veljko Bulajic) - **Auf der Reeperbahn nachts un halb eins (Nuits blanches à Hambourg)** (R. Olsen) - **Ohrfeigen** (La Gifle) (R. Thiele) - **Cannabis** (Pierre Koralnik) - **Hello goodbye** (Jean Negulesco) - 1970: **The Mephisto Waltz (Satan, mon amour)** (Paul Wendkos) - **Das Stundenhotel von St-Pauli (Hôtel de passe à Hambourg)** (R. Olsen) - 1971: **Nicholas and Alexandra (Nicolas et Alexandre)** (Franklin J. Schaffner) - **Der Pfarrer von St-Pauli (Et Dieu créa le mal)** (R. Olsen) - **Käpt'n Rauhbein aus St-Pauli** (R. Olsen) - **Kill** (Romain Gary) - 1972: **Vault of Horror** (Roy Ward Baker) - **Fieras sin jaula** (Juan Logar) - **A la guerre comme à la guerre** (Bernard Borderie) - **Profession aventu-**

riers (Claude Mulot) - 1973 : **Undercovers Hero (En voiture Simone)** (Roy Boulting) - 1974 : **Radiografia di una Svastika** (V. Mariotti) - **Cagliostro** (Daniele Pettinari) - **Povero Cristo** (Pier Carpi) - 1975 : **In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod** (A. Kluge, Edgard Reitz) - **Der Zweite Frühling** (Ulli Lommel) - **La Lunga strada senza polvere Danubio** (Sergio Tau) - **Auch Mimosen wollen blühen** (Helmut Mewes) - **Ab Morgen sind wir reich und ehrlich** (Franz Antel) - **Folies bourgeoises** (Claude Chabrol) - 1977 : **The Spy who loved me (L'espion qui m'aimait)** (Lewis Gilbert) - 1978 : **Missile X - geheimauftrag Neutronenbombe** (Leslie Martinson) - **The Flying Dragon** (Calvin Floyd) - **Steiner das eiserne Kreuz (La Persée d'Avranches)** (Andrew V. McLaglen) - **Just a Gigolo (Schöner Gigolo, arme Gigolo) (Juste un gigolo)** (David Hemmings) - 1979 : **La Gueule de l'autre** (Pierre Tchernia) - 1980 : **Die Patriotin** (A. Kluge) - **Checkpoint Charly** (Hansjürgen Pohland) - 1981 : **Teheran 43** (Alexandre Alov). TV : **Le Fil rouge** (Robert Cribie, 1968) - **Les Flocons rouges** (Bernard Malgrot, 1974) - **The Fall of Eagles (La Chute des aigles, 1974)** - **La Foire** (Pierre Viallet, 1977) - **Collin** (?).

« Il n'était pas n'importe qui... »

CURT JÜRGENS

« Encore loin d'être sage... »

Curd Jürgens n'était pas un produit de l'industrie cinématographique. Il avait commencé à travailler comme reporter et entra au théâtre pour y apprendre le « métier d'acteur ».

*Il devint brusquement célèbre, en 1955, pour son rôle d'un officier aviateur devenant opposant au nazisme dans le **Général du diable**, film réalisé d'après la pièce de Carl Zuckmayer, inspirée de faits réels, et mis en scène par Helmut Käutner.*

Dans ce rôle, Curd Jürgens montre l'étendue de son talent et de sa force dramatique.

Né le 13 décembre 1915 à Munich — son père était un négociant hambourgeois et sa mère une enseignante française — Curd Jürgens était l'un des rares acteurs allemands de cinéma ayant fait une carrière internationale. Son domicile était les studios de Hollywood, de Londres et de Paris. Il parlait couramment l'allemand, le français et l'anglais.

Il a eu pour partenaire Brigitte Bardot (qui l'avait qualifié d'« armoire normande »), Ingrid Bergman ou Maria Schell. Il a tourné avec Orson Welles et Sir Laurence Olivier.

Mais il n'avait malgré tout pas oublié le théâtre. En dépit de son succès à l'écran, il retournait de temps à autre sur les planches. A Salzbourg, il a joué Jedermann (N'importe qui), mais il n'a jamais laissé le moindre doute sur le fait qu'il n'était pas « n'importe qui ».

Et pourtant, sa vitalité débordante cachait bien d'autres choses. Depuis des années, Curd Jürgens souffrait d'une grave déficience cardiaque. Après une opération aux USA, il vivait désormais avec une artère artificielle. Voici quelques mois il avait dû être hospitalisé à Vienne pour une nouvelle défaillance cardiaque.

Curd Jürgens était un artiste d'une insatiable soif de vivre. Marié cinq fois et toujours au centre d'affaires avec les femmes, il retenait particulièrement l'attention de la presse boulevardière, il brillait comme homme du monde, ses réceptions étaient fameuses, et il était à la fois acteur, metteur en scène et même écrivain.

Non sans ironie, il a intitulé ses Mémoires rédigées en 1976 : « ... und kein bischen weise » (encore loin d'être sage »). Il n'a jamais rêvé d'un rocking-chair dans le coin tranquille d'une retraite bien méritée ; il resta au contraire actif et plein de dynamisme jusqu'à ce que la maladie le terrasse. Le cinéma, le théâtre et la société ont perdu un grand acteur.

(Extraits de « Flash sur l'Allemagne, par Stephen Lechner)

ISA MIRANDA

Actrice italienne née Inès Isabella Sampiero à Milan le 5 juillet 1909, décédé à Rome le 3 juillet 1982.

Issue d'une famille pauvre, elle fut d'abord couturière, dactylo, secrétaire, avant de suivre des cours d'art dramatique et de jouer dans une petite troupe de théâtre.

Filmographie : 1933 : **Il Caso Haller** (Alessandro Blasetti) - **Creature della Notte** (Amleto Palermi) - 1934 : **Il Cardinale Lalbertini** (Parsifal Bassi) - **Tenebre** (Guido Brignone) - **La Signora di tutti** (Max Ophuls) - **Come le foglie** (Mario Camerini) - 1935 : **Passaporto rosso (Le Passeport rouge)** (G. Brignone) - 1936 : **Il Diaro di una donna amata (Maria Baschkirtseff)** (Hermann Kosterlitz) - **Du bist mein Glück** (Karl Heinz Martin) - **Una donna fra due mondi (Die Liebe fes Maharadscha)** (Goffredo Alessandrini, Arthur M. Rabenalt) - 1937 : **L'Homme de nulle part** (Pierre Chenal) - **Scipione l'Africano (Scipion l'Africain)** (Carmine Gallone) - **Le Mensonge de Nina Petrovna** (Victor Tourjansky) - 1938 : **Hôtel Impérial** (Robert Florey) - **Adventure in Diamonds (La Femme aux diamants)** (George Fitzmaurice) - 1940 : **Senza Cielo (La Déesse blanche)** (Alfredo Guarini) - 1941 : **E caduta una donna** (A. Guarini) - 1942 : **Documento Z 3** (A. Guarini) - **Malombra** Mario Soldati) - **Zazà** (Renato Castellani) - 1943 : **La Carne et l'anima** (Wladimir Strichewsky) - 1945 : **Lo Sbiaglio di essere vivo** (Carlo Ludowico Bragaglia) - 1947 : **L'Aventure commence demain** (Richard Pottier) - 1948 : **Au-delà des grilles** (René Clément) - 1949 : **Patto con diavolo (Pacte avec le Diable)** (Luigi Chiarini) - 1950 : **La Ronde** (Max Ophuls) - 1951 :**Cameriera bella presenza offresi** (Giorgio Pastina) - **Les Sept péchés capitaux** (Epis. : **L'Avarice et la colère**) (Eduardo De Filippo) - **Gli nomini non guardano el cielo** (Umberto Scarpelli) - 1953 : **Siamo donne (Nous les femmes)** (Luigi Zampa) - **Avant le déluge** (André Cayatte) - **Le Secret d'Hélène Marrimon** (Henri Calef) - 1954 : **Summer Madness (Vacances à Venise)** (David Lean) - **Raspoutine** (Georges Combret) - 1956 : **Il Tesoro di Rommel (Le Trésor de Rommel)** (Romolo Marcellini) - **Gli Sbandati** (Francesco Maselli) - **I Colpevoli (Responsabilité limitée)** (Turi Vasile) - **I Pinguini** (Guido Leoni) - 1957 : **Une manche et la belle** (Henri Verneuil) - **Arrivano i dollari** (Mario Costa) - 1959 : **Le Secret du chevalier d'Eon** (Jacqueline Audry) - 1963 : **La Corruzione** (Mauro Bolognini) - **Hardi Pardaillan** (Bernard Borderie) - **La Noia (L'Ennui)** (Damiano Damiani) - 1964 : **The Yellow Rolls Royce (La Rolls Royce jaune)** (Anthony Asquith) - 1965 : **Un monde nouveau** (Vittorio De Sica) - 1967 : **La Morte vestita di dollari** (Ray Nazarro) - **Die Gentlemen bitten zur Kasse (L'Affaire du train postal)** (John Olden) - **Caroline chérie** (Denys de la Patellière) - 1968 : **The Shoes of the Fisherman (Les Souliers de St-Pierre)** (Michael Anderson) - 1969 : **Colpo rovente (Maximum flic)** (Pietro Zuffi) - **Il Dio chiamato Dorian (Le Dépravé - Dorian Gray)** (Massimo Dallamano) - **L'Assoluto naturale** (M. Bolognini) - 1970 : **Un estate con sentimento** (Roberto Scarsella) - **La Donna a una dimensione** (Bruno Baratti) - **Roy, Colt and Winchester Jack** (Mario Bava) - 1971 : **Dopo di che uccide il maschio e lo divora (Martha)** (Jose Antonio Nieves Conde) - 1972 : **Ecologia del delitto** (Mario Bava) - 1973 : **Il Portiere di notte (Portier de nuit)** (Liliana Cavani) - 1974 : **Le faro da padre (La Bambina)** (Alberto Lattuada). TV : **Camilla.**

ISA MIRANDA

KENNETH MORE

KENNETH MORE

Acteur britannique né le 20 septembre 1914 à Gerrards Cross (G.-B.), décédé le 12 juillet 1982 à Londres.

Après des études d'ingénieur et un séjour au Canada, il devient aide-régisseur dans un théâtre londonien, puis acteur.

Filmographie : 1949 : **Scott of the Antartic (L'Epopée du Capitaine Scott)** (Charles Frend) - **How Barabbas was a Robber** (Gordon Parry) - **Man of the Run** (Lawrence Huttington) - **Stop Press Girl** (Michael Barry) - 1950 : **Morning Departure (La Nuit commence à l'aube)** (Roy Baker) - **The Franchise Affair** (L. Huttington) - **Chance of a Lifetime** (Bernard Miles) - **The Clouded Yellow (La Fille aux papillons)** (Ralph Thomas) - 1951 : **No Highway (Le Voyage fantastique)** (Henry Koster) - **The Galloping Major (Le Major Galopant - Le Major et son toquard)** (Henry Cornelius) - 1952 : **Brandy for the Parson (Du cognac pour M. le Vicaire)** (John Eldridge) - 1953 : **Never let me go (Ne me quitte pas)** (Delmer Daves) - **Geneviève** (H. Cornelius) - **Our Girl Friday** (Noel Langley) - 1954 : **Doctor in the House (Toubib or not toubib)** (Ralph Thomas) - 1955 : **Raising a Riot** (Wendy Toye) - **The Deep Blue Sea (L'Autre homme)** (Anatole Litvak) - **Reach for the Sky (Vainqueur du ciel)** (Lewis Gilbert) - 1957 : **The Admirable Crichton (L'Admirable Crichton-Escale au paradis)** (L. Gilbert) - 1958 : **Next to no Time (L'Heure audacieuse)** (H. Cornelius) - **A Night to remember (Atlantique, latitude 41°)** (Roy Baker) - **The Sheriff and Fractured Jaw (La Blonde et le shérif)** (Raoul Walsh) - 1959 : **The 39 Steps (les 39 marches)** (Ralph Thomas) - **North-West Frontier (Aux frontières des Indes)** (J. Lee Thompson) - **Sink the Bismark (Coulez le Bismarck)** (L. Gilbert) - 1960 : **The Greengage Summer (Un si bel été)** (L. Gilbert) - **Man in the**

Moon (Basil Dearden) - 1962 : The Longest Day (Le Jour le plus long) (Ken Annakin) - We joined the Navy (W. Toye) - Some People (Clive Donner) - 1964 : The Comedy Man (Alvin Rakoff) - The Collector (L'Obsédé) (William Wyler - scène coupée au montage) - 1967 : Fraulein Doktor (Alberto Lattuada) - The Mercenaires (Le Dernier train du Katanga) (Jack Cardiff) - 1968 : Battle of Britain (La Bataille d'Angleterre) (Guy Hamilton) - 1969 . Oh ! What a lovely War (Ah ! Dieu que la guerre est jolie) (Richard Attenborough) - 1970 : Scrooge (R. Neame) - 1975 : The Slipper and the Rose (Cendrillon et la rose) (Bryan Forbes) - 1977 : Leopard in the Snow (Gerry O'Hara) - Viaje al centre de la tierra (Juan Piquer) - 1978 : The Spaceman (Un cosmonaute chez le roi Arthur) (Russ Mayberry) - The Silent Witness (David M. Rolfe) - 1980 : A Tale of two Cities (Jim Goddard). TV : Forsyte Saga (La Dynastie des Forsyte) et Father Brown (Peter Jefferies, 1974).

ILS NOUS ONT QUITTES EGALEMENT

• **VIC MORROW**, acteur américain âgé de 50 ans, décédé accidentellement au cours du tournage de Twilight zone, de Steven Spielberg. Il avait surtout joué dans des séries TV, Racines Police Story, l'Homme de fer. Au cinéma, on l'avait vu dans Graine de violence (Blackboard Jungle, Richard Brooks, 1954), la Loi de la prairie (Tribute to a bad man, Robert Wise, 1956), Cote 465 (Men in War, Anthony Mann, 1956), God's little Acre (le Petit arpent du bon Dieu, A. Mann, 1958), King Creole (Bagarres au King Creole, Michael Curtiz, 1958), Cimarron (la Ruée vers l'Ouest, A. Mann, 1960), les Cavaliers de l'enfer (Posse from Hell, Herbert Coleman, 1961), la Corruption, l'ordre et la violence, (Glass House, Tom Gries, 1972), Larry le dingue, Un nommé Sladge, la Chouette équipe, Baby Sitter, les Evadés de l'espace, l'Ultimo Squalo. Il avait aussi réalisé Deathwatch.

• **ALLAN WEBB**, acteur américain de théâtre et de cinéma, âgé de 75 ans. Il débuta à l'écran en 1965 avec Un caïd (King Rat, Bryan Forbes). On le vit aussi dans le Mangeur de citrouilles, le Secret du Dr. Whitset, Interlude, Falstaff, la Mégère apprivoisée, Love, Nicolas et Alexandra, le Roi Lear, la Grande attaque du train d'or, le Lion sort ses griffes.

• **CATHLEEN NESBIT**, actrice d'origine anglaise, née le 24 novembre 1888, décédée le 2 août 1982 à Londres. Elle avait interprété au théâtre la mère du Profeseur Heggins dans My fair lady. On l'avait vue dans Elle et lui de Leo mcCarey, aux côtés de Gary Grant, dans Désirée, avec Marlon Brando, et dans the French Connection de William Friekin.

• **MARJORIE BENNETT**, actrice américaine d'origine australienne, décédée à Hollywood à l'âge de 87 ans. Elle avait interprété deux films aux côtés de Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux et les Feux de la rampe. Parmi de nombreuses interprétations, rappelons : June Bride (Bretaigne Windust, 1948), Perfect Strangers (B. Windust, 1950), the Cobweb (La Toile d'araignée, V. Minnelli, 1955), Autumn Leaves (Feuilles d'automne, Robert Aldrich, 1956), the Rat Race (Robert Mulligan, 1960), Mary Poppins (Robert Stevenson, 1964), Whatever happens to Baby Jane ? (Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?), (R. Aldrich, 1962), Four for Texas (Quatre du Texas, R. Aldrich, 1963), the Family Jewels (Les Tontons farceurs, Jerry Lewis, 1965), Charley Varrick (Tuez Charley Varrick, Don Siegel, 1973.

• **GEORGES GALLI**, décédé à l'âge de 80 ans, qui fut l'interprète de l'Homme à l'Hispano, de Julien Duvivier, en 1927. En 1938, il était entré dans les ordres et devenu curé de Sanary dans le Var, où il avait créé un complexe sportif et culturel pour la jeunesse.

• **LEIGH SNOWDEN**, actrice américaine, décédée à l'âge de 51 ans. Elle avait débuté dans Kiss me deadly (En quatrième vitesse), de Robert Aldrich, en 1954. On la vit encore dans All that Heaven allows (Tout ce que le ciel permet, Douglas Sirk, 1955), Francis in the Navy (Arthur Lubin, 1955), the Rawhide Years (Les Années sauvages, Rudolph Mate, 1956), I've lived before (Richard Bartlett, 1956), et Outside the Law (Faux monnayeurs, Jack Arnold, 1956), film après lequel elle abandonne le cinéma pour épouser l'accordéoniste Dick Contino.

• **JEAN GIRAULT**, cinéaste français né le 9 mai 1924 à Villenauxe-la-Grande (Aube), décédé à Paris le 20 juillet 1982. A la filmographie que nous avons publiée dans notre « Dictionnaire du cinéma français des années 70 » (n° 262, octobre 1980), il convient d'ajouter : 1980 : Ach du lieber Harry ; 1981 : La Soupe aux choux ; 1982 : Le Gendarme et les gendarmettes.

• **JACK MULLANEY**, acteur américain de seconds rôles, décédé à l'âge de 52 ans. Après avoir fait de la télévision, en particulier dans les séries Playhouse 90 et Alfred Hitchcock presents, il débuta au cinéma dans les Vendanges (The Vintage, Jeffrey Hayden, 1957). On le vit aussi dans South Pacific (Josuah Logan, 1957), the Young Stranger (Mon père, cet étranger, John Frankenheimer, 1957), les Jeunes loups, the Absent-Minded Professor (Monte là-d'ssus, Robert Stevenson, 1960), Branle-bas au casino, Sept jours en mai (John Frankenheimer, 1964), Dr Gold-

foot and the bikini machine (Norman Taurog, 1965), **Tickle me** (Norman Taurog, 1965), **le Tombeur de ces demoiselles, la Clinique en folie (Where does it hurt ?**, Rod Amateau, 1971), **la Puce et le grincheux (Little miss Maker**, Walter Bernstein, 1980).

• **RENE ARRIEU**, né à Paris en 1924. Connu surtout au théâtre pour avoir participé à la Compagnie Renaud-Barrault et au Théâtre français, il avait prêté sa voix à de nombreux doublages de films étrangers.

• **MARCELLE-PRADOT**, comédienne, veuve du réalisateur Marcel L'Herbier. Elle avait principalement joué dans les films de ce dernier : **le Bercail, le Carnaval des vérités, l'Homme du large, El Dorado, Don Juan et Faust, l'Inhumaine, Feu Mathias Pascal, l'Enfant de l'amour.**

• **ALMA REVILLE**, décédée le 6 juillet 1982 à Los Angeles, à l'âge de 82 ans. Elle avait été la collaboratrice et la compagne d'Alfred Hitchcock. Scriptgirl et assistante à la réalisation des films de son mari dès 1925 **(Pleasure Garden)**, elle collabore peu à peu aux scénarios (elle est créditée dès 1927 comme adaptatrice pour **the Ring**, en 1931 comme coscénariste avec Hitchcock, pour **the Skin Game**). On la retrouve ainsi au générique de : **Rich and Strange** (1932), **Waltzes from Vienna** (1933), **les 39 marches** (1935), **the Secret Agent** (1936), **Sabotage** (Agent secret) (1936), **Young and Innocent** (1937), **Une femme disparaît** (1938), **Soupçons** (1941), **l'Ombre d'un doute** (1943), **le Procès Paradine** (1947).

• **RENZO ROSSELLINI**, frère de Roberto Rossellini, né en 1908, musicien de film, en particulier ceux de Roberto. Entre autres : **Il Signor Max** (Mario Camerini, 1937), **Tarakanova** (Fedor Ozep, Mario Soldati, 1938), **les Robinsons de la mer** (Calzavara, 1938), **Mademoiselle Vendredi** (V. De Sica, 1941), **Uomini sul fondo** (SOS 103, Francesco de Robertis, 1942), **Giarabub** (Goffredo Alessandrini, 1942), **le Navire blanc** (de Robertis et R. Rossellini, 1942), **Un pilote revient** (R. Rossellini, 1942), **les Enfants nous regardent** (De Sica, 1943), **Rome, ville ouverte** (R. Rossellini, 1944), **Desiderio** (R. Rossellini, Marcello Pagliero, 1945), **Eugénie Grandet** (Mario Soldati, 1946), **Paisa** (R. Rossellini, 1946), **La Chartreuse de Parme** (Christian-Jaque, 1947), **Allemagne, année zéro** (R. Rossellini, 1947), **l'Amore** (R. Rossellini, 1948), **Onze floretti di François d'Assise** (R. Rossellini, 1949), **Stromboli** (R. Rossellini, 1950), **Europe 51** (R. Rossellini, 1951), **Messaline** (Carmine Gallone, 1951), **Voyage en Italie** (R. Rossellini, 1953), **Milady et les mousquetaires** (Vittorio Cottafavi, 1953), **Spartacus** (Riccardo Freda, 1953), **Orage** (Pierre Billon, Giorgio Capitani, 1954), **Orient Express** (Carlo L. Bragaglia, 1954), **la Peur** (R. Rossellini, 1954), **Une histoire à Monte-Carlo** (Samuel A. Taylor, 1954), **Scandale à Milan** (Vincent Sherman, Giulio Macchi, 1956), **le Monde en feu** (Alexandre Ronzon, 1957-58), **Nous sommes tous coupables** (Luigi Zampa, 1959), **les Evadés de la nuit** (R. Rossellini, 1960), **les Légions de Cléopâtre** (Vittorio Cottafavi, 1960), **Vanina Vanini** (R. Rossellini, 1961), **Viva l'Italia** (R. Rossellini, 1961), **Anima nera** (R. Rossellini, 1962).

• **RAYMOND BORDERIE**, producteur français, père du réalisateur Bernard Borderie (décédé en 1978), né en 1897 à Paris, décédé le 12 juillet 1982. D'abord ingénieur, puis chef de publicité à Paramount France (1923), il fonde une compagnie de production de courts métrages en 1932 avant de prendre la direction de la maison de distribution Etoiles Films. En 1937, il fonde la Compagnie industrielle et commerciale cinématographique et produit son premier long métrage, **Ces dames au chapeau vert**, de Maurice Cloche. De 1940 à 1946, il est directeur général de la production chez Pathé, puis se repose uniquement sur sa compagnie qui produira tous les films de son fils. Parmi ses productions les plus marquantes : **Pontcarral** (Jean Delannoy, 1942), **les Enfants du Paradis** (Marcel Carné, 1943), **Une si jolie petite plage** (Yves Allégret, 1948), **les Amants de Véronne** (André Cayatte, 1948), **Edouard et Caroline** (Jacques Becker, 1950), **le Salaire de la peur** (Henri-Georges Clouzot, 1952), **les Sorcières de Salem** (Raymond Rouleau, 1956).

BREVES DU CINEMA

FRANCE/ETRANGER

• Un producteur anglais vient d'annoncer qu'il entreprenait une vaste super-production sur les combats de l'armée britannique aux îles Malouines. Budget : 120 millions de F. Durée : deux ans. Humour ou patriotisme ?

• Quatre nouvelles avances sur recettes accordées lors de la réunion de la commission, le 26 juillet : à Serge Le Peron, pour **l'Ile de béton**, à Christine Leurant, pour **Vertiges**, à Eric Rohmer, pour **Loup, y es-tu ?**, à Jean-Pierre Poussin, pour **Arlequin.** Quant à Jean-François Gallotte, pour **le Chien**, Patrick Norbert, pour **l'Epreuve**, Jean Baronnet pour **le Caporal ordinaire**, ils ont reçu l'avance sur recettes lors d'une autre réunion de la commission en juillet.

• Pour prolonger le travail du festival du film de femmes de Sceaux, a été créée une société de distribution, Une-Films-Distribution ; premier film à sortir (le 27 octobre) : **Tell me a riddle**, de Lee Grant.

• Pendant la guerre du Vietnam, les services secrets anglais collaboraient avec le Pentagone pour ficher les opposants à cette guerre. Jane Fonda aurait été une des « bénéficiaires » de cette surveillance particulière.

Young Mr Lincoln

Les Raisins de la colère

LA MORT DE HENRY FONDA

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons la mort du grand acteur américain Henry Fonda. Nous lui consacrerons un grand hommage dans notre prochain numéro.

Point limite

Tempête à Washington

Le Reptile

ALEXANDRE ALEXEIEFF

Une œuvre originale et novatrice

L'un des maîtres du « 7e art bis » vient de mourir.

Les habitués des Festivals de Tours ou d'Annecy connaissaient bien sa haute silhouette, son regard clair, son parler au savoureux accent et au débit calme et pondéré, sa gentillesse qui n'avait d'égale que celle de Claire Parker, son inséparable compagne, une Américaine à qui il avait donné des leçons de gravure.

Né le 18 avril 1901 à Kazan d'un père officier du tsar, il passa une partie de son enfance au bord du Bosphore, où il aimait — déjà — voir défiler les images du manège incessant des bateaux. La gêne s'installe au foyer à la mort du père, Alexandre apprendra, auprès de l'un de ses deux frères, la patience et la minutie.

Cadet de la marine russe, à 19 ans il quitte son pays et débarque clandestinement à Marseille ; il gagne Paris au temps des « Montparnos » des années 20. Les premiers temps, il mange « de la vache enragée », effectuant divers métiers (manœuvre etc) tout en étudiant peinture et dessin, et s'inscrit à l'Ecole des Langues orientales ; recommandé auprès de Serge Sodeikine, le peintre des ballets de l'Opéra impérial russe (décors de la « Chauve souris », immense succès parisien d'après la guerre), il parvient à la création artistique, tant aux décors de pièces pour Louis Jouvet, Georges Pitoeff ou Gaston Baty (« Sainte Jeanne », etc) ou de ballets (« le Casse-Noisette »), que dans l'illustration d'ouvrages ; à partir de 1924, ses gravures sur bois (puis sur pierre et sur cuivre, techniques apprises au fur et à mesure des propositions des éditeurs) serviront « **le Journal d'un fou** » et « **les Frères Karamazov** », puis « **Adrienne Mesurat** » (Julien Green), « **La Chute de la Maison Usher** », des « Colloques » d'Edgar Poe, « **la Pharmacienne** » de Jean Giraudoux, « **Don Quichotte** » (pour Schiffrin, à la Pléïade), des « Poèmes » de Baudelaire, entre autres, et, en 1959, le célèbre « **Docteur Jivago** » de B. Pasternak, chez Gallimard. (1)

Il rencontre, à ses débuts, Stravinsky, Léon Bakst (ballets de Monte-Carlo), Philippe Soupault... Le film de Bertold Bartosh, **Une Idée**, le fascine : il va désormais chercher des voies nouvelles pour le cinéma d'animation, et, en 1931, il met au point, avec Claire Parker, son fameux écran d'épingles, un panneau supportant plus d'un million d'épingles, dont les têtes, manipulées par pression, donnent des reliefs éclairés à la lumière frisante et photographiés image par image (15 000 photos pour 10 mn de film, à raison de 6 à 30 images par jour).

Première réalisation en 1932-33 (8 mn 30, un an et demi de travail !) : **Une nuit sur le Mont Chauve**, revu en rétrospective à Annecy en 1973. De 33 à 39, à l'initiative de Jean Aurenche et Jacques Brunius, il réalise, avec de nouveaux procédés dits de « totalisation » ou du « pendule composé » (cf. explications dans « Cinéma » n° 81, p. 59), plusieurs films publicitaires en couleurs, comme **la Parade des chapeaux Sools**, etc, sur des musiques de Georges Auric, Darius Milhaud, Françis Poulenc : ces animations d'objets admirablement réglées seront souvent imitées par la suite.

A Berlin, il réalise **Orchestre mécanique.**

Pendant la guerre, réfugié au Canada, il illustre à l'écran d'épingles une chanson du pays très connue, **En passant**, pour le National Film of Board, en 1943.

Après la guerre, reprise des films publicitaires ; souvenons-nous du générique de **Cocinor**, de **Pure Beauté** pour Monsavon, **Sève de la terre** pour Esso, **Fumée, Masques, Nocturne, Rime**, et de l'introduction du **Procès** de Welles. Non datés : **le Retapeur de cervelles** et **Joyeux microbes.**

En 1962, **A propos de Jivago**, l'année où A. Alexeieff fait partie du jury d'Annecy ; en 63, **le Nez**, d'après Gogol, 15 mn, est présenté hors concours à Annecy, avec un immense succès critique ; même succès au Festival de Tours.

Ne nous étonnons pas de la brièveté de cette filmographie : il est notoire qu'en France rien n'est fait pour encourager les créateurs du « 7e art bis » ; le cas de Paul Grimault, récemment évoqué dans « Cinéma », et de bien d'autres, illustre cette carence.

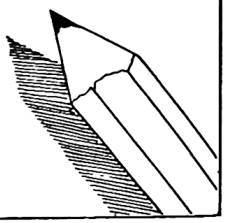
Il faut d'autant plus remercier les animateurs du Festival d'Annecy pour leur remarquable exposition, durant tout l'été 1975, sur les travaux d'Alexeieff. Par ailleurs, on trouvera à la Bibliothèque Nationale, au Musée du Havre, à la Cinémathèque française, la trace de cette œuvre profondément originale et novatrice, qui aura, au moins, selon ses dires, permis à l'artiste de « beaucoup s'amuser »...

Jacques Courcier

(1) Notons qu'en 1925, déjà attiré par ce texte, il avait gravé 4 planches sur bois à partir du « Nez » de Gogol. A.A. a aussi participé à la réalisation du film **4 temps**. — Sur A.A., cf. « Cinéma » n° 78, p. 133 et 81 p. 56 & 61.

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
LUNDI 9 F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE SEMAINE, L'ACTUALITE DES FAITS ET DES IDEES TRAITEE PAR UNE EQUIPE DE JOURNALISTES ET DE COLLABORATEURS SPECIALISTES.

CHAQUE SEMAINE, LES FAITS ET LES IDEES DANS UN JOURNAL QUI PREND PARTI ET CONFRONTE SON OPINION A CELLE DES AUTRES.

Abonnement d'un an : 330 F Etudiants : 270 F
Abonnement de six mois : 185 F Etudiants : 150 F
A régler par CCP, chèque bancaire, ou mandat postal à : REVOLUTION - 15 rue Montmartre - 75001 PARIS - CCP : Paris - 4260 51 E.

Chaque vendredi...

Révolution
« Nous vivons le temps des révolutions. »

Si, pour vous, l'autogestion, c'est le socialisme d'aujourd'hui.

Si vous ne renoncez pas à vivre autrement tout en changeant la société,

TRIBUNE SOCIALISTE

TS, le mensuel du PSU, du courant autogestionnaire, de l'écologie politique : un journal qui vous veut du bien.

1 an : 150 F - 6 mois : 80 F - soutien : 200 F Chèque bancaire ou postal à adresser à l'ordre de Tribune Socialiste : C.C.P. 5826-65 PARIS. 9, rue Borromée, 75015.

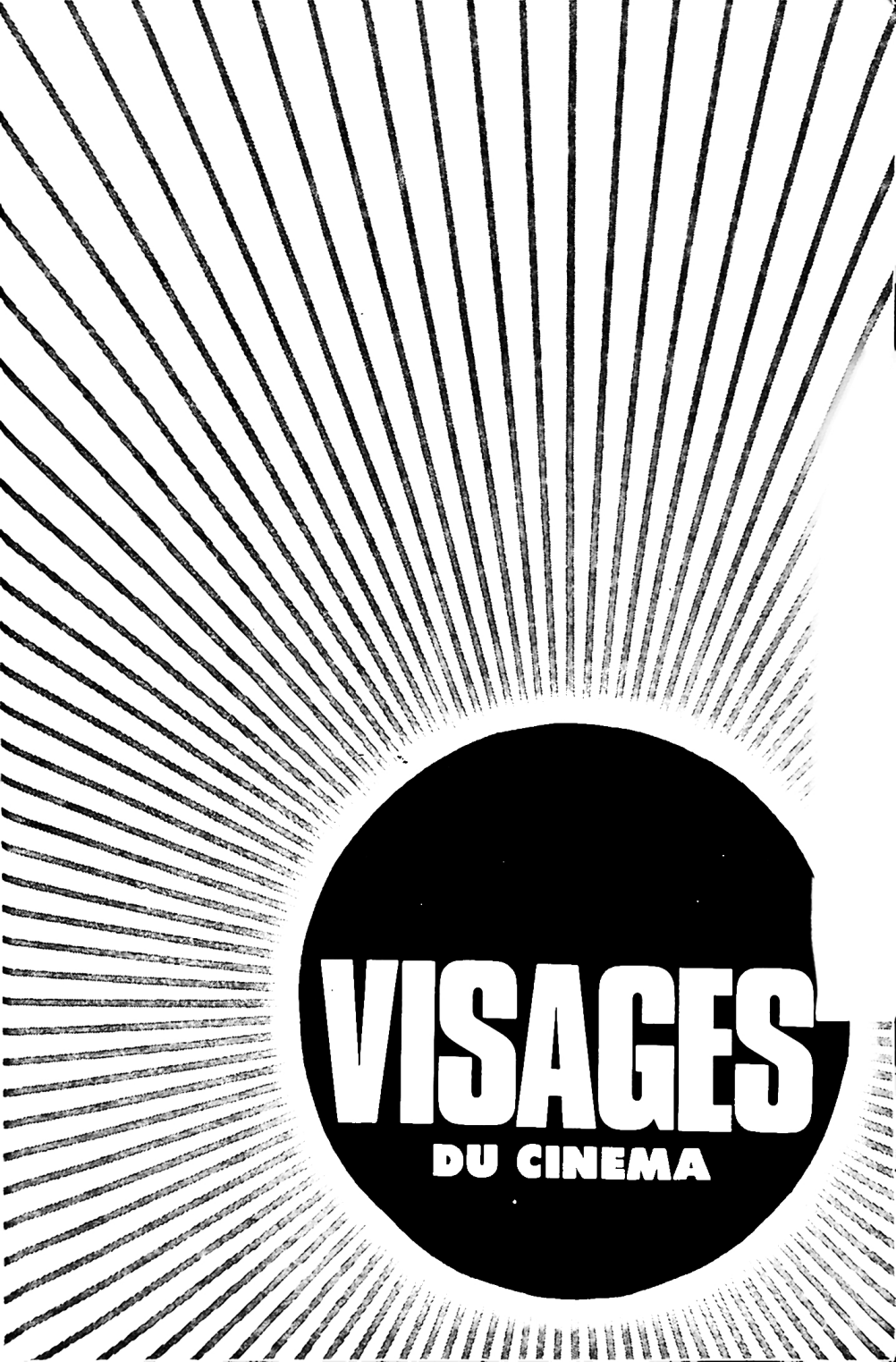
CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE

Prix du numéro : 7 F
Abonnement annuel : 230 F

Administration : 10, rue de Solférino, 75007 Paris
550.34.35


VISAGES
DU CINEMA

BULLE OGIER

UN entretien avec Bulle Ogier, c'est un peu comme un voyage, une porte ouverte à l'imaginaire... Ses grands yeux clairs illuminent sa fidélité, fidèle dans sa discrétion. Et c'est avec cette voix qu'on lui connaît, à la fois douce et volontaire, qu'elle déclare, à l'issue de cette interview, être ennuyée par l'impression d'avoir parlé comme si elle était une vieille actrice évoquant son passé,... et que cela a toujours l'air pontifiant quand un acteur parle des expériences fortes qu'il a connues...

Mais en fait, de la petite ouvrière de La Salamandre *à la blanche figure du* Navire Night, *elle n'a cessé de nous étonner, de nous séduire ; c'est toute une trajectoire qu'elle a parcourue, qu'elle continue de parcourir, et elle est devenue l'actrice de prédilection de cinéastes comme Jacques Rivette et Marguerite Duras, sans lesquels le cinéma français ne serait pas ce qu'il est...*

La sortie récente du Pont du Nord, *un des événements de la dernière saison cinématographique, et le fait qu'elle ait été invitée aux Rencontres de Digne étaient une occasion trop belle pour que nous ne faisions pas figurer Bulle Ogier dans ce panorama du cinéma français, tant la place qu'elle y occupe est originale.*

Entretien par Jean-Claude Moireau

Vous venez de vivre à Lyon une expérience théâtrale à ce qu'il paraît assez unique ; pouvez-vous en parler ?

Oui, c'est une pièce d'un jeune auteur contemporain allemand, Botho Strauss : il a 37 ans et c'est l'auteur le plus important avec Peter Handke. *Grands et petits* (c'est le titre de la pièce) a été mis en scène par Claude Régy. Nous l'avons jouée pendant trois semaines au TNP à Villeurbanne. Ça représente une expérience probablement unique dans ma vie d'actrice ; c'est une gageure, pour moi qui n'ai pas l'habitude d'enchaîner pièce sur pièce, d'abord parce que les rôles de femmes comme celle-ci, il n'y en a pas beaucoup, et puis il n'y a pas beaucoup de pièces où l'on est sur scène pendant 4 heures 30 !

Ce qui m'a intéressée dans le rôle de Lotte Kotte, cette femme que j'interprète, c'est cette quête de son amour perdu et de son enfance... Un trajet qui la conduira vers une sorte de mysticisme au terme d'une longue route qui va d'Agadir à Sarrebrück : elle veut d'abord retrouver son amour, qui ne veut plus d'elle ; ensuite, elle essaie de retrouver son enfance à travers une amie, mais celle-ci a été accidentée et n'a plus rien à voir avec l'image du passé. Donc même son enfance, c'est une illusion...

Botho Strauss considère que la rupture entre deux personnes, c'est comme une guerre, c'est une catastrophe, pour ces deux personnes qui ont vécu, traversé des choses ensemble. Il considère que c'est comme si on vous coupait une jambe ou un bras. Un mutilation épouvantable !...

A partir de cette rupture, il a créé ce personnage de Lotte Kotte, qui toujours veut s'en sortir, pleine de courage, toujours veut aller dans une autre ville, toujours veut chercher le bonheur et ne le trouve jamais... Jusqu'à ce qu'elle perde pied et se retrouve chez les Justes, attirée par Dieu ; c'est la quête de cette femme banale et contemporaine (il tient beaucoup à ces deux traits) à travers l'Allemagne. Il n'y a pas beaucoup d'espoir dans cette pièce. Il n'y a rien. C'est Dieu, l'espoir ; on peut le prendre comme on veut... Ça veut dire qu'il n'y a pas d'espoir. Etant donné les événements d'aujourd'hui et d'hier. On peut très bien comprendre...

Le théâtre, vous en avez fait avant le cinéma ; comment êtes-vous passée de l'un à l'autre ?

C'est de 1967 exactement que datent mes débuts au cinéma. C'est par le groupe de théâtre de Marc O', qui avait fait **les Idoles,** que je suis

venue au cinéma. On formait alors toute une équipe, un groupe d'acteurs qui travaillaient ensemble depuis 1963. Il y avait Jean-Pierre Kalfon, Pierre Clémenti, Elisabeth Wiener, Michèle Moretti, Valérie Lagrange, Jacques Higelin, et puis les musiciens, Michel Portal, Jean Wiener, Stéphane Vilard...

Il y avait donc des gens comme Jean Eustache, Jacques Rivette, qui étaient très intéressés par le travail théâtral que nous faisions. Et j'ai connu à cette même époque André Téchiné, qui était collaborateur aux *Cahiers du cinéma* et avec qui j'ai fait **Paulina s'en va.**

Il faut dire que les films ne se faisaient pas dans les mêmes conditions qu'aujourd'hui : il y avait beaucoup plus de producteurs indépendants. Et puis c'était une sorte de vent nouveau qui soufflait, une nouvelle jeunesse... car la Nouvelle vague, elle, avait déjà dix ans.

Au bout de quinze ans de carrière cinématographique, y a-t-il des films, des rôles auxquels vous êtes plus particulièrement attachée aujourd'hui ?

Il y a eu, bien sûr, **la Salamandre.** C'est un si beau caractère féminin ! J'aime aussi ce film parce que c'est lui qui m'a fait connaître. Et pourtant ce n'était pas évident au départ : un petit film en noir et blanc, qui venait d'un petit pays, la Suisse, tourné par un cinéaste qui n'était pas encore très connu, Avec des acteurs peu connus aussi... Malgré cela, ce fut un assez grand succès public et il a été cité aux Oscars, cette année-là.

Mais le film qui est le plus cher à mon cœur, le plus mythique, c'est **l'Amour fou** : ç'a été la plus forte expérience que j'ai jamais eue ; c'était pratiquement mon premier film et en même temps la continuation du travail fait sur scène. Il a sûrement marqué plus d'un cinéaste, des gens auxquels on ne pense pas toujours, comme Bertolucci peut-être... Pour moi, à l'époque, c'était une grande nouveauté, ce rapport au son, à la caméra. Je n'avais alors aucune relation à la technique, ce n'était qu'un travail d'acteur. Depuis, il s'est passé du temps, et un certain mûrissement aussi...

Et la Vallée ?

La Vallée, c'était surtout une aventure, autant ou même plus qu'un film. Il s'agissait quand même de passer six mois au pays des Papous ; pour l'équipe, cela signifiait qu'il fallait tout défendre, son manger, son coucher... et le matériel aussi. C'est un itinéraire que j'aime beaucoup. Bien qu'il soit inscrit dans l'époque — c'était en 1971, l'histoire d'une groupe de gens qui recherchaient le paradis perdu, à l'époque de la mode hippie —, dans les pays où il est sorti il y a peu de temps seulement, le film marche bien : l'année dernière à Washington, il figurait dans les dix meilleures cotes. Cette idée de la recherche d'un paradis, ça plaît encore...

En tout cas, pour moi, ç'avait été entièrement un rôle de composition ; j'avais eu du mal à m'identifier à cette bourgeoise, femme d'ambassadeur en quête d'un paradis sur terre, car je savais bien trop que ça n'existe pas... Enfin, quand je dis que ç'a été difficile, c'est au départ : après, une fois là-bas, confrontée aux problèmes de l'environnement, à la boue..., c'était fini. De toute manière, un acteur doit pouvoir tout jouer.

De **la Vallée,** j'ai gardé aussi l'impression un peu comme d'avoir participé au tournage d'un grand film hollywoodien, du genre de ceux qu'on allait faire dans la brousse, en décors naturels, comme **Hatari** de Howard Hawks...

Le dernier film où l'on vous a vue, c'est le Pont du Nord. Que signifie-t-il pour vous, dans votre carrière ?

Oui, **le Pont du Nord** est peut-être le dernier d'un type de films qu'on ne pourra plus tourner. Rivette lui-même sera désormais obligé de faire autre chose. Ce film-là est vraiment inscrit dans le contemporain et c'est aussi un film qu'on pourrait qualifier d'ethnologique ; regard nouveau sur Paris et un document qualifié d'ethnologique sur 1980, sur cette transition entre deux systèmes de valeurs représentés par deux générations... (Marie qui avait 20 ans dans les années 60 et Baptiste qui les approche en 1980).

Donc **le Pont du Nord,** c'est aussi ce choc d'une rencontre. la confrontation de ces deux personnages. Ce qu'il y a d'important aussi, je crois, c'est que l'empreinte du temps sur Marie, sur moi, renvoie le public à son propre rapport au temps qui s'est écoulé : bien des gens ont réalisé brutalement, par ce film, que le temps était passé, que j'avais une fille de cet âge (j'ajoute que j'ai toujours tenu à préserver ma vie privée et que beaucoup ne savaient même pas que j'avais une fille !).

Mais c'est un film vital, tonique, énergétique, malgré la présence obsédante des « Max » qui sont à la fois flics, traîtres, espions... malgré la mort de Marie, malgré la destruction/transformation de Paris... Et puis, c'est aussi un jeu, un jeu de l'oie.

Je pense qu'il est appelé à devenir pour moi une sorte de fétiche ; là aussi, les choses se modifient avec le temps...

*« Le film le plus cher à mon cœur, c'est **l'Amour fou** ; celà a été la plus forte expérience que j'ai jamais eue. »*

Bel ordure vous a permis de chanter et même d'enregistrer un dis-

Avec Gérard Depardieu dans **Maitresse.**

que ; avec la Paloma ou Mariage, vous êtes grimée jusqu'à être méconnaissable ; dans Weisse Reise, Werner Schroeter vous « confie le rôle » de plusieurs voix... On a souvent l'impression que vous éprouvez un attrait particulier pour tout ce qui est expérience, nouveauté, goût du jeu...

A la limite, on peut dire que tout est expérience, mais dans la mesure où on a fait sien ce métier d'acteur, on a toujours envie de s'améliorer, il faut essayer de saisir toutes les occasions pour changer et travailler dans de nouvelles directions. Si on ne prend jamais de risques, à la longue on est peut-être rodé mais on refait toujours plus ou moins la même chose. C'est un peu comme un joueur qui jouerait régulièrement, mais pas une grosse somme : il peut passer son temps à ne faire que de petites choses, mais s'il veut faire un gros coup, il lui faudra miser davantage.... et puis, ça fait aussi partie du travail de l'acteur, de savoir s'adapter à tous les types de méthodes, de cinéastes.

Avec Jacques Rivette, le film se construit aussi avec ce qui se passe pendant le tournage. Comment concevez-vous l'improvisation ? Quels problèmes cela pose-t-il ? Est-ce que la complicité avec les partenaires — acteurs et actrices — est toujours évidente ?

De l'improvisation, je n'en ai pas fait depuis **Out One.** Même dans **Céline et Julie vont en bateau,** ma partie à moi était écrite. Mais on peut dire que j'ai été une sorte de « pionnière » de l'improvisation avec **l'Amour fou.** Et c'est vrai que c'est une grande richesse, ça permet d'avancer très vite, de faire des progrès gigantesques ; on est obligé de se lancer, de récupérer des situations, on ne peut pas reculer. En fait, c'est très formateur, c'est une école.

Avec Rivette, c'est un peu particulier, parce que sur le tournage, quand il s'aperçoit qu'il y a une possibilité de mieux utiliser ce qui se passe, il n'hésite pas à changer de piste, pour une autre qui s'avérera être meilleure. Et ça se modifie, ça devient autre chose que ce qui était prévu au départ. A l'époque de **l'Amour fou,** cette manière de travailler a sûrement influencé toute une série d'acteurs et d'atrices plus jeunes, dont certains sont devenus fameux, je pense aux Depardieu, Dewaere, Miou-Miou... Mais si on me propose aujourd'hui de l'improvisation, j'y suis presque allergique : je n'en ai plus envie ; c'est lié à une époque finie et il faut bien passer à autre chose...

Quant à la complicité, en général Rivette choisit justement ses acteurs, ses actrices, en fonction de cette complicité qu'il attend ou qu'il espère provoquer. D'ordinaire, il ne se trompe pas : il a prévu la rencontre, le choc. C'est comme ça dans tous ses films : pour Céline et Julie, il savait que Dominique (Labourier) et Juliet (Berto) étaient les meilleures amies du monde ; pour **Duelle,** Juliet et moi avions déjà travaillé ensemble.

Parfois, évidemment, il est arrivé que ça fonctionne moins bien : pour **Merry Go Round,** il avait d'abord choisi Maria Schneider et lui avait demandé quel partenaire elle voulait avoir. Maria a pensé à Joe Dalessandro, un acteur avec la rencontre duquel il aurait pu naître en effet quelque chose de très fort. Eh bien, il ne s'est rien passé : tous deux se sont bien entendus sur le tournage mais il n'y a pas eu cette complicité dans l'entreprise. Le film est intéressant, mais est devenu autre. Il arrive qu'il y ait, comme ça, un décalage entre ce qui est attendu et ce qui est obtenu...

Justement, cette séquence en noir et blanc de Flocons d'or, dont vous avez dit que c'était sans doute une des plus belles choses que vous avez faites, est-ce que vous vous rendiez compte, pendant le tournage, de ce que serait la beauté de l'image ?

C'est vrai que c'est une très belle scène... Mais avec Werner, le résultat est toujours surprenant. A l'époque de **Flcons d'or,** en 1974, il était encore peu connu, il venait tout juste de commencer à travailler en France et les conditions de tournage étaient assez particulières ; ce qui lui est propre, c'est cette faculté d'extraire cette sorte de grâce, de transparence qu'il y a quelque part en nous, sur un visage, que d'autres ne percevraient

dans **Flocons d'or**
de Werner Schroeter

pas à ce point. C'est vraiment du grand art. Avec lui, on peut travailler les yeux fermés. Mais ce que je dis là n'est pas valable que pour moi, ça l'est pour toutes les actrices qu'il filme.

Vous avez tourné plusieurs fois avec des femmes cinéastes (Marguerite Duras, Yannick Bellon, Michèle Rosier) ; les rapports de travail sont-ils alors sensiblement différents ?

Absolument. Il existe entre femmes une complicité qui rend plus faciles, plus évidents, plus doux et plus forts à la fois les rapports de travail. Il est des choses que seule une femme sentira chez une actrice, pour ce qui est de sa forme, de son physique. Elle captera mieux ainsi le moment où l'actrice est la meilleure, tandis qu'un cinéaste, même Rivette qui est pourtant très attentionné, un homme pense toujours d'abord en priorité à son film. Une femme veillera bien plus à la mise en condition...

Je pense, par exemple, à cette actrice qui joue le rôle d'une terroriste dans **les Années de plomb.** Barbara Sukowa — qu'on avait déjà vue dans **Lola** de Fassbinder — ce que Margarethe Von Trotta obtient d'elle, c'est fabuleux. Dans des situations fortes, comme dans ce film, travailler avec une femme permet à une actrice d'aller beaucoup plus loin ; un homme n'obtiendrait pas le même résultat. Mais cette grande complicité, elle existe aussi dans la vie quotidienne...

Certaines actrices sont récemment passées à la réalisation (Jeanne Moreau, Juliet Berto, Christine Pascal), d'autres ont collaboré à l'écriture de scenarios (Marie-France Pisier avec Truffaut, vous-même avec Rivette) ; que pensez-vous de cette évolution qui fait que l'acteur ou l'actrice investit davantage qu'autrefois, ne se contente plus d'être un simple exécutant ?

C'est normal ! Je crois que ça fait tout simplement partie de l'évolution de la femme, de ce grand mouvement actuel, de cette prise de parole. Il me semble que vous n'avez cité que des actrices !... C'est sûr que ce n'était pas pensable autrefois : dans les années 40, les actrices étaient... des stars.

Et l'engagement de l'acteur ? Même en dehors du cinéma...

Mai si, justement, c'est au cinéma que ça se passe ! L'engagement, il est total, de tous les instants. Dans son métier, par sa nature, l'acteur est forcément engagé, quand il se lance dans un travail auquel il croit et où il donnera le maximum. Un acteur cherche toujours à être le meilleur possible, le plus beau possible... Au théâtre davantage encore, où il lui faut donner tous les soirs une part de soi...

Des tentatives sont faites actuellement pour « sauver » le court métrage. Vous qui avez accepté d'en tourner, quel est votre point de vue sur cette forme de création ?

Je n'en ai tourné qu'un, et deux moyens métrages. J'ai comme principe de les refuser : étant donné que j'ai la possibilité de tourner dans les longs métrages qui sont vus, je ne vois pas bien pourquoi je tournerais dans les courts métrages qui ne le sont pas. Il est vrai qu'on est en train de les promouvoir, mais après les avoir niés pendant si longtemps ! Je ne dis pas qu'un acteur connu doive systématiquement refuser les courts métrages — il n'y a pas de règles —, mais il vaut mieux, pour ma part, je pense, laisser leurs chances aux jeunes acteurs, aux jeunes actrices qui peuvent trouver l'occasion de faire leurs débuts avec de jeunes cinéastes qui ne demandent qu'à être connus...

Que pensez-vous de la situation actuelle du cinéma français ?

Les metteurs en scène, aujourd'hui, ne peuvent plus filmer de petites aventures pas cher, ni tourner un certain type de films avec des acteurs de leur propre choix, des musiques de leur choix... Et même l'histoire de leur choix. D'abord, un film, ça coûte toujours trop cher. et de plus en plus cher, à cause des charges sociales, de la TVA, et, d'autre part, on doit trop obéir à certaines règles des distributeurs.

C'est sûr qu'il y a là la fermeture d'une certaine création, une perdition. Il n'y a qu'a imaginer ce qui se passerait si Rohmer ne pouvait plus tourner avec ses actrices, en fonction desquelles il a pensé ses personnages. Ce ne serait plus possible !... Même chose pour Rivette.

Mais elle est assez récente, cette situation ; elle remonte à quatre ans seulement, au moment où les monopoles de distribution ont pris une telle importance. Jusque vers 1975, il y avait possibilité pour un acteur, à partir du moment où il avait établi des choix au départ évidemment, de travailler dans beaucoup plus de directions que maintenant. Je reconnais que, pour ma part, j'ai eu une certaine chance de tourner avec des gens comme Bunuel, Fassbinder, Tanner, Rivette, Duras, Delvaux, Schroeder, Allio, Schroeter et Garrel... Il y a des films qui resteront.

Mais il ne faut pas exagérer non plus : en France, on a trop tendance à se complaindre et à baisser les bras. Alors qu'aux Etats-Unis le système est encore plus terrifiant —

« Il existe entre les femmes-actrices et les femmes-cinéastes une complicité qui rend plus faciles, plus évidents, plus doux et plus forts les rapports de travail »

Avec Dominique Labourier dans **Céline et Julie vont en bateau.**

Il n'y a pas d'avances sur recettes là-bas —, l'existence d'un festival comme celui du « Nouveau Cinéma » de Montréal prouve à quel point de jeunes cinéastes, qu'ils soient de Los Angeles, de New York ou d'Australie peuvent faire ce qu'ils ont envie de faire ; au risque de s'endetter, mais c'est un grand stimulant de voir que leurs films se font et sont vus...

Et vos expériences de travail à l'étranger ?

En Italie, on travaille différemment — on travaillait, je ne sais pas comment ça se passe maintenant, — jusqu'à 15 heures ou plus par jour ; il n'y avait pas de syndicats... Mais à part cela, tourner un film, c'est tourner un film, dans tous les pays du monde. C'est le metteur en scène, le chef, qui est différent...

Vous étiez invitée aux Rencontres de Digne « Un autre cinéma » : participez-vous souvent à ce genre de manifestations ?

Les rares fois où j'accepte de me déplacer, c'est effectivement parce que je pense y trouver quelque intérêt. Ceci dit, à Digne, ça a été très court : en un jour, on n'a pas le temps d'être dans le bain. Il faut au moins trois ou quatre jours pour vivre un festival.

On dit souvent que vous occupez une place à part dans le cinéma français ou que vous êtes un peu victime de l'industrie cinématographique. Est-ce que vous êtes d'accord ? Est-ce que vous le regrettez ?

Si je suis une victime, c'est moi qui en suis l'unique responsable ! C'est délibérément que je me suis tenue à l'écart de l'industrie. Ceci dit, cela ne m'a pas empêché d'accepter, de-ci, de-là, un rôle normalement payé... Mais d'une certaine manière, je le redis, ce sont mes choix qui m'ont fait occuper cette place à part. Disons que j'ai donné une certaine direction à ma carrière...

L'an dernier, pendant le Festival de Cannes, vous avez interprété le rôle d'une journaliste dans le film de Daniel Schmid, Notre-Dame de la Croisette. ***Qu'est-ce que ça représentait pour vous, cette manière d'entrevoir le monde de la presse, du cinéma ?...***

Je rectifie tout de suite : je n'étais pas une journaliste. J'étais simplement quelqu'un qui était là, au Carlton, au moment du Festival, qui essayait d'aller voir des projections, des conférences de presse et ça n'aboutissait jamais...

En effet, au départ, c'était une commande de la télévision suisse : Daniel Schmid devait faire un reportage sur le Festival. Il m'avait demandé de collaborer et d'être là, à questionner, à enregistrer, à écrire sur des gens... et moi j'ai tout de suite dit que je refusais complétement cela. Il y en a dont c'est le métier et qui le font très bien ; ça n'a aucun intérêt que je me retrouve journaliste. comme ça, ça ne veut rien dire... Donc le film est devenu autre chose ; une espèce de fiction ; c'est différent...

Il n'a pas été vu en France ?

Non, il n'a pas été acheté par la télévision française parce que je crois que, d'après les gens qui l'ont visionné, il donnait une idée un peu déplaisante du Festival, alors que c'est complétement faux : c'est un film adorable, qui a ouvert plus d'un festival, qui rend les spectateurs joyeux ; vraiment, c'est ravissant...

Donc on ne le verra pas, ce qui est idiot, parce qu'il a été fait avec une actrice française, sur le Festival de Cannes, et que c'est drôle, c'est charmant... Cette femme qui est complètement absurde, toujours « à côté », dans le style de personnages des comédies américaines, qui se trompent toujours d'endroits ; on pourrait dire que c'est un personnage « marilynmonroesque »... Le Festival n'est pas en cause : on n'allait pas commencer à en faire une analyse sinistre !...

Vous avez récemment travaillé une nouvelle fois avec Eduardo de Gregorio...

Oui, Eduardo, qui avait collaboré à **la Stratégie de l'Araignée** de Bertolucci et avait été co-scénariste de Rivette, j'aime bien travailler avec lui ; c'est la troisième fois.

On a tourné **les Papiers d'Aspern**, d'après James, au Portugal, avec Jean Sorel et Alida Valli. Pour moi, c'est vraiment une création, un rôle de composition : une femme qui n'est jamais sortie de la maison de sa tante, qui n'a pas connu d'hommes, donc très farouche, timide, un peu hystérique, bref, ce qu'on appelait autrefois une vieille fille...

James, c'est tout un monde intérieur, cérébral ; et pour faire passer ce monde-là à l'image, c'est une grande difficulté... mais je crois que le film reflète bien son monde.

Des projets ?

Pour le moment, il s'agit encore de cette pièce de Botho Strauss, que je reprends en novembre à l'Odéon. Je suis très heureuse de la rejouer. Ça m'a appris plein de choses, à Lyon ; j'ai dû être très modeste, j'étais entourée d'une équipe d'acteurs de théâtre formidables ; et on ne peut pas faire cette pièce-là, jouer ce rôle de Lotte Kotte sans y gagner quelque chose ou y perdre quelque chose. On gagne et on perd de toute façon. Je crois que ça m'a fait faire des progrès... Je crois qu'on peut en faire toute sa vie. C'est ça qui est bien...

(Propos recueillis par Jean-Claude Moireau à Digne le 31 mai 1982)

FILMOGRAPHIE DE BULLE OGIER

1967 — **PAULINA S'EN VA** (André Téchiné)
1968 — **LES IDOLES** (Marc O')
— **QUARANTE-HUIT HEURES D'AMOUR** (Cecil Saint-Laurent)
— **L'AMOUR FOU** (Jacques Rivette)
1969 — **PIERRE ET PAUL** (René Allio)
— **PIEGE** (Jacques Baratier), (moyen métrage)
— **AUSSI LOIN QUE MON ENFANCE** (Marilu Parolini), (moyen métrage).
1970 — **OUT ONE** (Jacques Rivette)
— **LES STANCES A SOPHIE** (Moshe Misrahi)
— **M COMME MATHIEU** (Jean-François Adam)
— **ET CRAC...** (Jean Douchet) (court métrage)
— **LA SALAMANDRE** (Alain Tanner)
— **RENDEZ-VOUS A BRAY** (André Delvaux)
— **LA VALLEE** (Barbet Schroeder)
1972 — **LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE** (Luis Bunuel)
— **LE GANG DES OTAGES** (Edouard Molinaro)
— **GEORGE QUI ?** (Michèle Rosier)
1973 — **BEL ORDURE** (Jean Marbeuf)
— **IO E LUI** (Luciano Salce)
— **FLOCONS D'OR** (Werner Schroeter)
— **PROJECTION PRIVEE** (François Leterrier)
— **UN ANGE AU PARADIS** (Jean-Pierre Blanc)
— **CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU** (Jacques Rivette)
— **MARIAGE** (Claude Lelouch)
1974 — **LA PALOMA** (Daniel Schmid)
1975 — **UN ANGE PASSE** (Philippe Garrel)
— **UN DIVORCE HEUREUX** (Henning Carlsen)
— **MAITRESSE** (Barbet Schroder)
— **JAMAIS PLUS TOUJOURS** (Yannick Bellon)
1976 — **DUELLE** (Jacques Rivette)
— **SERAIL** (Eduardo De Gregorio)
— **DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES** (Marguerite Duras)
1978 — **LA MEMOIRE COURTE** (Eduardo De Gregorio)
— **LE NAVIRE NIGHT** (Marguerite Duras)
1979 — **DER DRITTE GENERATION** (Rainer Werner Fassbinder)
1980 — **SEULS** (Francis Reusser)
— **LE ROSE ET LE BLANC** (Robert Pansard-Besson)
— **WEISSE REISE** (Werner Schroeter) (voix off)
— **LE PONT DU NORD** (Jacques Rivette)
1981 — **AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITEES** (Marguerite Duras)
— **NOTRE-DAME DE LA CROISETTE** (Daniel Schmid)
— **LES PAPIERS D'ASPERN** (Edduardo De Gregorio)

(Filmographie établie par J.C. Moireau)

DOSSIER-AUTEUR

CLAUDE CHABROL

par Joël Magny et Alain Carbonnier

La rétrospective Chabrol
organisée par Dominique Païni au Studio 43
constituait l'opportunité idéale pour faire le point
sur une œuvre
un peu boudée depuis quelques années.
A en croire certains,
Chabrol serait le cinéaste de la demi-mesure,
du « compromis ».
Partant de cette assertion,
dont Joël Magny montre l'inanité,
la plupart des critiques
se fondent dans la demi-teinte
avec l'empressement furtif des amoureux hésitants
ou, tout au contraire,
sombrent dans une hargne peu souvent justifiée.
Pourtant, rarement une œuvre
n'a traqué à ce point la folie ordinaire,
le dérèglement des sens
brisant la carapace de la socialisation.
Entre Dr Jeckyl et Mister Hyde,
l'œuvre de Chabrol
met en scène le retour du refoulé.

LA MUSIQUE DOUCE DE CHABROL

DANS une nouvelle qu'il publie en 1953 dans *Mystère-Magazine* et intitulée *Musique douce*, Claude Chabrol nous présente un homme qui attend une jeune femme, sa maîtresse, qui vient de rompre avec lui. Pour se venger de cette humiliation, il a décidé de la tuer. Son crime accompli, il se débarrasse du cadavre. Mais la ficelle qu'il a utilisée pour fermer le sac contenant le corps le trahit : le voilà arrêté et condamné. Quand il se réveille, il comprend qu'il avait rêvé au son d'une musique douce. Lorsque la sonnette de l'entrée retentit, il va ouvrir à la jeune femme. La nouvelle conclut : *« Il savait maintenant quelle erreur il ne fallait pas commettre... »*.

Cette courte nouvelle est remarquable en ce qu'elle définit avec une rare concision à la fois les préoccupations internes à l'œuvre de Chabrol et sa méthode, ce jeu du chat et de la souris avec le spectateur. Le héros est un être humilié, marqué par un sentiment d'infériorité, compensant son échec affectif par l'imaginaire. Enfermé dans sa propre conscience, il exerce sa volonté de puissance dans la liberté du rêve, au-delà des frontières du bien et du mal. Il se fait une représentation du monde centrée sur sa propre personne dont la valorisation et le triomphe suffisent à justifier ses actes. C'est cet imaginaire qu'il va projeter dans le monde réel après en avoir même éliminé les restes de résistance morale (qui lui faisaient rêver sa condamnation). Qui n'y voit la préfiguration de François projetant sur le « beau Serge » et les habitants de Sardent sa bonne conscience morale et ses valeurs de bourgeois intellectuel et cultivé, ou le Jocelyn d'**A double tour** ou d'**Ophélia** résolvant ses contradictions internes en réalisant dans les faits l'équilibre idéal dont il rêve, ou encore les assassins incarnés par Michel Bouquet dans **la Femme infidèle** ou **Juste avant la nuit** ?

Mais surtout, l'auteur joue ici avec maîtrise de la conscience du spectateur dont il fait le complice de l'assassin imaginaire en l'amenant à souhaiter la réussite du meurtre puis regretter son erreur, s'accorder un soulagement lorsqu'il découvre qu'il ne s'agit que d'un rêve (soulagement

ambigu : il est à la fois déchargé de la culpabilité d'un meurtre qui n'a pas eu lieu mais qu'il avait souhaité et de celle d'une erreur de comportement qu'il n'avait pas décelée et qui provoquait son châtiment et son abaissement intellectuel et social) et enfin prendre un malin plaisir à l'idée que le meurtre peut maintenant s'accomplir en toute impunité, plaisir mêlé d'une légère perturbation de son sens moral (mais il ne s'agit encore que d'une fiction et son imagination peut bien s'accorder cette mise en veilleuse de ses valeurs éthiques). On voit à quel point le jeu — repris d'Hitchcock et du roman policier traditionnel — est ici pervers, qui fait jongler le spectateur avec les notions de bien et de mal, l'acculant à les remettre sans cesse en question.

Cette problématique du bien et du mal, c'est précisément celle qui intéresse le critique Claude Chabrol chez Hitchcock, à la fois dans un article de 1954 (« Hitchcock devant le mal », *Cahiers du cinéma*, n° 39) et dans le livre qu'il signe avec Eric Rohmer en 1957 (Ed. Universitaires). Si ce conflit est essentiel chez Hitchcock, il devient, à la limite, un prétexte chez Chabrol, qui ne se réfère que très indirectement à une morale qui ne saurait être donnée comme extérieure aux personnages (transcendante) mais se trouve sans cesse intériorisée, parfois jusqu'à les ronger, comme pour le Charles Masson de **Juste avant la nuit.** Ainsi, selon que l'on adoptera, à l'intérieur d'un même film, le point de vue de tel ou tel personnage, le bien et le mal s'interchangeront de la façon la plus élémentaire (le bon Dr Lambaree de **Marie-Chantal...** n'étant en fin de compte autre le méchant Dr Kha).

« Un être humilié, marqué par un sentiment d'infériorité, compensant son échec affectif par l'imaginaire »

André Jocelyn dans **A double tour.**

POUR pénétrer profondément dans l'univers chabrolien, il faut en effet admettre que sa mise en scène est d'essence profondément hitchcockienne, dans le sens où elle est fondée sur la notion de projection. Dans la nouvelle citée, nous pénétrions, à notre insu, dans l'imaginaire du personnage, que nous prenions pour le monde réel, comme il le faisait lui-même dans le

mécanisme du rêve. Le Charles Masson de **Juste avant la nuit** ne déclare-t-il pas lui-même : *« A un certain moment, j'ai dû franchir une frontière entre l'imaginaire et le réel »*.

De la même façon que la caméra enregistre les apparences du monde réel pour nous restituer, à la projection, un univers mental, fictif, né de l'imagination de l'artiste, le personnage chabrolien projette sur le monde extérieur sa propre représentation, issue de ses désirs et de ses angoisses. Tout le drame naît de la discordance, de la non-coïncidence entre cette image mentale, centrée sur lui-même et destinée à le valoriser en faisant de sa personne (de son corps) le centre de l'univers, et une réalité qu'il ne perçoit pas (pas plus que le spectateur qui adopte, généralement, la vision de l'un ou l'autre des personnages, projetant lui aussi sur les formes objectives enregistrées par la caméra ses désirs et ses craintes), mais dont il subit les chocs en retour, chocs qui lui permettent de trouver sa véritable place, une parmi d'autres. C'est ainsi que le cinéma de Chabrol oscille entre le grotesque (perception déformée des apparences qui prennent un aspect grimaçant) et le tragique (incapacité pour le héros d'accepter le monde tel qu'il est, qui ne peut alors déboucher que sur la mort ou la folie).

C'est donc à une marche forcée vers la lucidité, à une traversée des apparences, à une recherche de l'identité que nous incite le cinéaste. Ce n'est évidemment pas un hasard si son premier film, **le Beau Serge**, s'achève symboliquement sur une naissance, celle de l'enfant de Serge, mais aussi celle du spectateur à la vie réelle, à la lumière, à la lucidité de l'esprit.

L'univers de Chabrol est donc par essence fantastique (et magique) et non réaliste. Il est significatif que les plus grands succès de Chabrol (critiques et publics) se soient fondés sur un malentendu. **Le Beau Serge** et **les Cousins** ont été accueillis comme des chroniques réalistes, l'une sur la vie d'une commune rurale de la Creuse, l'autre sur la faune estudiantine germanopratine. Sur ces bases faussées, l'incompréhension a été quasi totale avec les films suivants, que rien ou presque ne permettait de rattacher à une vision de type sociologique, le cinéaste ne faisant qu'accentuer le décalage entre réel et imaginaire. C'est de la même façon que les films des années 60-70 **(les Biches, la Femme infidèle, Que la bête meure, le Boucher, la Rupture, Juste avant la nuit, la Décade prodigieuse, Docteur Popaul, les Noces rouges, Nada, Une partie de plaisir, les Innocents aux mains sales)** ont été célébrés (ou critiqués) sur des critères réalistes (description minutieuse des mœurs de la société française, moyenne et grande-bourgeoise) que les films suivants ne faisaient que démentir (des **Magiciens** à **Alice ou la dernière fugue**, en passant par **Folies bourgeoises**, dont le titre est déjà tout un programme).

UNE analyse un peu attentive du **Beau Serge** (comme celle que fit Barthélémy Amengual dans *Cinéma* n° 38, juillet 59, en tout cas dans la première partie de cet article) révélait pourtant déjà les limites de la description objective de la commune de Sardent et de ses habitants. Les notations concrètes sont en effet d'une pauvreté évidente. Les informations recueillies sur les villageois, réduites à quelques figures emblématiques, jamais saisis dans leur travail (jusqu'au camion que conduit Serge, que nous ne voyons en quelque sorte qu'à vide), sur le village, réduit aux lieux de passage, de repos, de divertissement (place quasi déserte, bistrot, salle de bal, étang bourbeux et inutile...), sur François et sur Serge (de quelles familles sont-ils issus, quel fut leur cheminement ?), sont d'une rare minceur.

Elles ne sauraient se justifier que si l'on comprend que nous ne prenons connaissance de Sardent qu'à travers la mentalité de François, le citadin convalescent en état de vacances, qui ne peut et ne veut se représenter son village natal et les « insectes » qui y vivent qu'à partir de sa situation sociale, intellectuelle et culturelle supérieure. Certes, la mise en scène de Chabrol n'est pas encore explicite, comme elle le sera dans **l'Œil du Malin**, où nous ne

L'Œil du malin
« Le regard envieux et destructeur d'Albin Mercier »

voyons le couple Hartman qu'en relation avec le regard envieux et destructeur d'Albin Mercier.

Cette mise en place des apparences, qui relève d'une sorte de *Minimal Art*, voire d'ascèse, dans les premières œuvres du cinéaste (jusqu'à **Ophélia**, qui marque le terme d'une première période et le plus complet divorce de l'auteur et de son public), est un véritable piège tendu au spectateur, qui est ainsi amené à combler les vides de la description en y projetant son propre imaginaire, sa propre mentalité, ses propres angoisses et désirs refoulés. Comme chez Hitchcock, c'est de son attente qu'il arrive quelque chose dans un monde où règne l'ennui que naît l'événement, le personnage maléfique, le voyeur assassin des **Bonnes femmes**, par exemple (plus l'attente aura été exacerbée, plus l'action sera dramatique et violente).

Du caractère irréaliste de la mise en scène chabrolienne, il ne faudrait pourtant pas conclure à un cinéma purement onirique, où tout peut être représenté de n'importe quelle façon, y compris n'importe quoi. L'écran est le lieu d'un conflit, d'une tension latente entre le subjectif et l'objectif. Dans *Musique douce*, parce qu'il s'agissait des moyens spécifiques de la littérature, Chabrol pouvait se permettre de nous tromper sur les apparences. Le caractère objectif du mécanisme cinématographique n'autorise heureusement pas une telle dérive de l'imaginaire : les limites du cinéma sont un merveilleux « garde-fou ». Si nous croyons à la réalité des apparences, c'est que *nous voulons* voir le monde avec les yeux du héros, dans la mesure où la représentation qu'il s'en fait satisfait à la fois notre propre désir d'être le centre de la vision (du spectacle) et notre propre rejet du réel et de ses agressions. Mais le réalisateur, lui, ne peut tricher complètement avec les apparences. Pour réaliser cette vision subjective, il n'a à sa disposition que des moyens objectifs. Pour filmer un arbre, même de façon idéalisée, il lui faut un arbre concret.

Dès que se matérialise quelque peu l'imaginaire du héros, nous sommes confrontés à la réalité de cette représentation, c'est-à-dire à sa fausseté. Chabrol est amené alors à forcer les apparences, à les déformer (d'où ces grimaces, ces situations excessives, ces jeux théâtraux et outrés des acteurs, ces focales déformantes, ces angles de prise de vue a-normaux, etc.), de telle sorte que la crédibilité du spectacle en est affectée. Crédibilité qui est indispensable à notre confort de spectateur, puisqu'elle est la condition *sine qua non* de notre illusion. Il nous faut alors nous en détacher, reconnaître notre erreur, la tromperie sur les apparences dans laquelle nous nous complaisions, le décalage entre le réel et l'imaginaire.

LA conception du cinéma et du monde qui se fait ainsi jour chez Chabrol peut se lire à divers niveaux. Un premier est d'ordre philosophique, voire métaphysique. L'être humain est conçu comme un être subjectif, enfermé dans sa conscience, qui ne perçoit le monde objectif que comme un théâtre d'ombres. On reconnaît là l'allégorie de la caverne de Platon, fondement de toute philosophie idéaliste. A la suite d'Hitchcock, Chabrol conçoit un film comme une mise à l'épreuve de la tendance de l'être à une sorte de solipsisme ontologique, c'est-à-dire à la croyance selon laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même, mise à l'épreuve aussi bien des personnages (qui tendent le plus souvent à s'enfoncer dans leur erreur fondamentale jusqu'à la folie ou la mort) que du spectateur (qui, lorsque le film est réussi, est confronté au drame des personnages et ne tient pas à les suivre dans leur expérience tragique).

C'est par rapport à cette réflexion qu'il faut comprendre les films les plus ambitieux (et pas toujours les plus réussis) de Chabrol, qui tendent à une dimension métaphysique : **Ophélia**, **la Rupture** (avec ses trois Parques), **la Décade prodigieuse** (avec Théo-Orson Welles en Dieu-le-Père plus pitoyable que tout-puissant), **Marie-Chantal contre Docteur Kha** (ou Dieu et Diable ne font qu'un) ou **les Magiciens** (où les êtres ne sont plus que des reflets d'idées).

Il est une autre dimension plus immédiate et plus accessible au commun des mortels (mais qui n'exclut nullement la possibilité de lecture précédente), c'est celle de la psychanalyse. Encore faut-il — comme toujours en matière de cinéma — l'aborder avec prudence. L'existence de l'inconscient ou du complexe d'Œdipe ne datent pas de la découverte de Freud. Ce sont des réalités bien antérieures, que chacun porte en soi, que l'humanité a vécu de toute éternité. La théorie freudienne n'est qu'un discours sur le réel qui ne saurait s'y substituer. Découvrir dans l'œuvre d'un artiste « du psychanalytique » n'a rien d'original ni de véritablement opératoire. C'est le contraire qui serait étonnant. De la même façon, juger cette œuvre à l'aune de la théorie freudienne ou lacanienne serait pure imposture, puisque cette théorie n'est jamais qu'une lecture, en incessante évolution, du réel (dont les créations artistiques font elles-mêmes partie). L'utilisation des données de la psychanalyse par un cinéaste n'a donc de valeur que dans le domaine qui est le sien : en termes cinématographiques.

Dès ses premiers films, il est évident que ce qui intéresse Chabrol, ce sont les relations entre les actes conscients (et la bonne conscience qui en découle) et leur soubassement inconscient. C'est pour des motifs qui se veulent nobles que François se penche sur le sort du « beau Serge », partagé entre le boy-scoutisme et la Passion du Christ, mais son comportement révèle peu à peu des mobiles inconscients moins avouables, de même que le Charles des **Cousins** se veut le bûcheur qui sacrifie les plaisirs du monde à l'étude, ne faisant en fait qu'accomplir une conduite d'échec nourrie d'envie à l'égard de Paul et de ce qu'il représente.

Le héros chabrolien est donc d'abord un être aux prises avec son inconscient, incapable d'affronter le monde réel, d'assumer son identité, sa sexualité. Qu'il soit normal (ou tenu pour tel) ou à la limite du cas pathologique, son comportement est toujours un comportement de protection et de régression, dont le problème œdipien est le nœud fonda-

« L'écran est le lieu d'un conflit, d'une tension latente entre le subjectif et l'objectif »

Pierre Bertin dans **les Bonnes femmes**
Un cinéma du regard

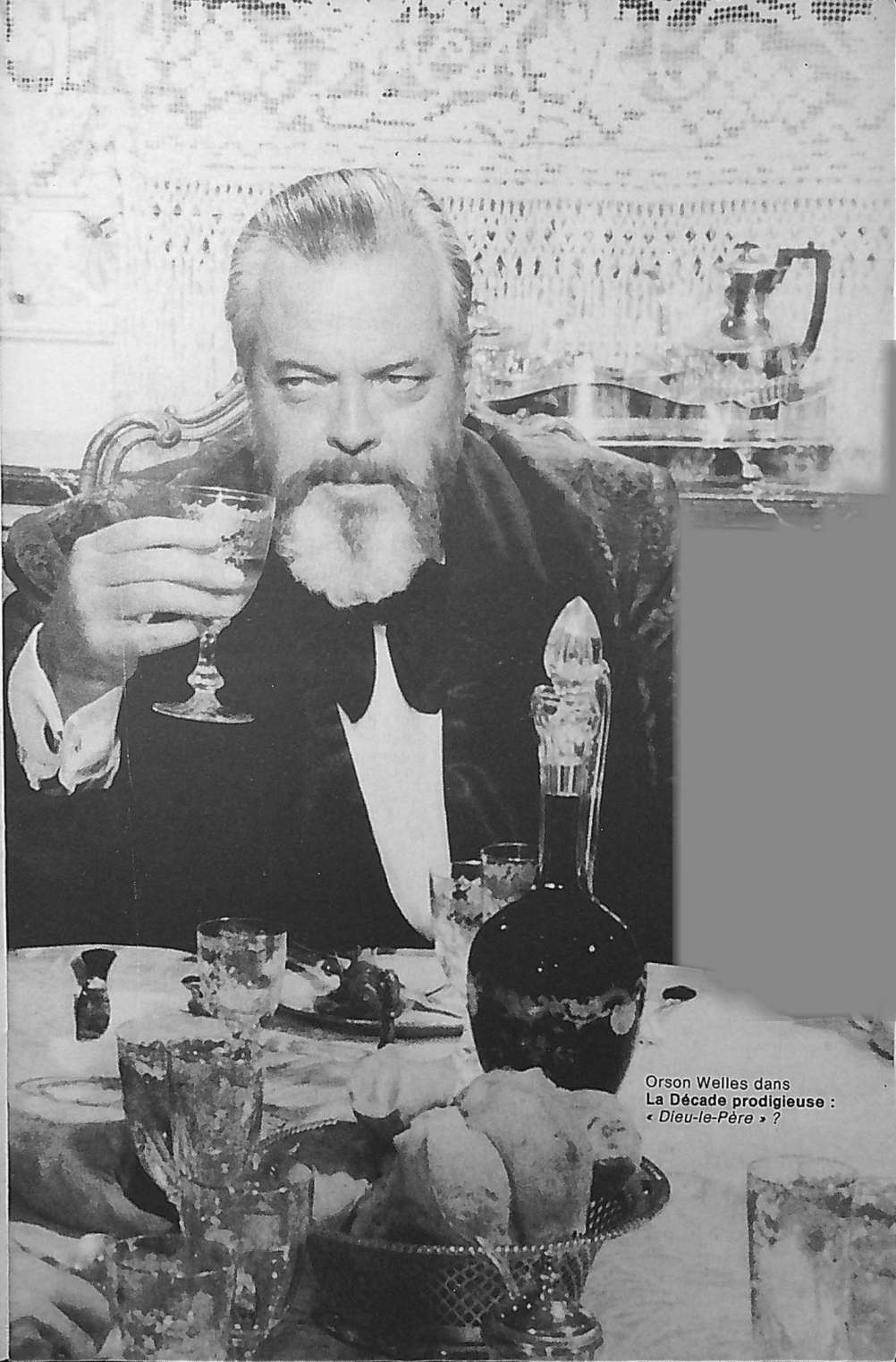
mental. Il est inutile de s'attarder ici sur cet aspect plus qu'évident et maintes fois indiqué de la façon la plus patente dans le discours filmique lui-même. On peut même considérer que ces aspects les plus élémentaires et les plus connus de la psychanalyse sont donnés à titre de leurre, pour faciliter l'identification initiale du spectateur avec le héros et lui faire adopter son point de vue (ou les points de vus successifs de divers personnages dans les films les plus élaborés). Inutile non plus de s'attarder sur les phénomènes d'identification, de doubles, de dédoublements, de transferts qui parsèment l'œuvre de Chabrol et structurent ses intrigues.

UN élément semble pourtant essentiel, qui caractérise plus nettement l'œuvre de Chabrol, c'est la figure du père. Remarquablement absent du **Beau Serge** et des **Cousins** (une seule allusion dans ce dernier film, significative, dans la bouche de Paul : « *Ton papa et mon papa, ils font figure de cons* »), ils deviennent indignes, indifférents, disqualifiés, incapables d'assumer leur fonction, s'en déchargeant généralement sur leur épouse (Henri Marcoux dans **A double tour,** le Michel Bouquet de **la Femme infidèle** et **Juste avant la nuit,** Charles Régnier dans **la Rupture**). Ou encore ils assument leur fonction avec excès, confondant autorité et toute-puissance, ce qui leur vaut d'être détruits, parfois par leur progéniture même, non sans avoir moralement endommagée celle-ci (Paul Decourt-Jean Yanne dans **Que la bête meure,** Théo Van Horn-Orson Welles dans **la Décade,** le père de Charles dans **la Rupture,** Claude Chabrol dans **la Muette,** etc.). Ne négligeons pas Landru, figure paternelle et sacrificielle exemplaire, qui brille par son absence familiale et dont les actes (supposés) mettront finalement sa famille dans la pire des situations.

Laissons les psycho-critiques fouiller dans la petite enfance de l'auteur et déterminer d'où lui viennent ces obsessions. Il nous importe seulement que cette absence paternelle produit la conduite des personnages, à la recherche perpétuelle d'une figure de remplacement à quoi s'identifier (les fameux « doubles »), mais qui se révèle toujours décevante, dans la mesure où l'autre se trouve lui-même dans une situation identique et s'avère incapable d'assumer l'idéalisation dont il est l'objet (le double est effectivement l'image de son objet et pas autre chose). D'où l'échec sur quoi s'achève généralement tout film de Chabrol.

De la même façon que les personnages ne peuvent arriver à l'identification, celle-ci est en fin de compte refusée au spectateur. C'est là que se situe la modernité du cinéaste, par quoi il rompt radicalement avec son père spirituel (Hitchcock), du moins pour les œuvres antérieures aux **Oiseaux** (puisqu'à partir de ce film, l'univers hitchcockien est un monde sans père et sans Dieu), provoquant le malaise du spectateur, pouvant aller jusqu'à « la rupture ». Dans l'impossibilité de trouver son identité, de naître au monde, le héros chabrolien se réfugie dans l'imaginaire, s'enfonce dans l'inconscient et l'inconscience. L'idée d'enfouissement est centrale à son imagination poétique : des eaux glauques de l'étang bourbeux de Sardent à celles où le mari de **la Femme infidèle** regarde avec angoisse et délice s'enfoncer le sac contenant le cadavre de Victor Pegala. Dans **Juste avant la nuit,** Charles Masson ne reçoit de sa femme et de son meilleur ami que le conseil d'oublier, d'enfouir tout ça dans le passé, avant de s'engloutir lui-même dans les ténèbres et la mort, à quoi il aspire de toute éternité, ce qui explique les méandres de sa conduite.

Si la mise en scène et l'imagination poétique chabroliennes sont bien d'essence hitchcockienne, son processus dramatique est beaucoup plus profondément langien. Lang joue de l'identification du spectateur avec la volonté de puissance de ses héros (à commencer par Mabuse) qu'il pousse à ses plus extrêmes conséquences, c'est-à-dire à l'autodestruction (véritable éclatement de l'intérieur, implosion de la conscience du spectateur). Le processus est identique chez Chabrol, où le



Orson Welles dans
La Décade prodigieuse :
« Dieu-le-Père » ?

spectateur est obligé de se dégager progressivement de la mentalité du héros (si peu « héroïque ») sous peine de le suivre dans sa régression infinie, son autodestruction et sa mort, physique ou morale. Au fur et à mesure qu'avance **Juste avant la nuit,** nous sommes amenés à rejeter le désir de jugement et de dignité de Charles Masson, dont la droiture nous devient insupportable, incompréhensible et surtout douteuse. Nous préférons nous rendre aux raisons d'Hélène (sauvegarder l'avenir familial et bourgeois), aussi peu morales soient-elles, et l'aider mentalement à faire disparaître son mari du film et de notre souvenir.

LE point de vue extrêmement contradictoire de la critique à l'égard du cinéma de Chabrol, fait de fascination admirative et de rejet méprisant et violent (exaltation et condamnation des mêmes films au nom des mêmes analyses, réévaluation constante de films rejetés à leur sortie — **les Bonnes femmes** en particulier), tient évidemment à cette attitude, l'affolement du petit monde chabrolien sans père répondant à celui des spectateurs ne pouvant trouver une identification dernière, une position juste et autosatisfaisante, un signifié ultime.

L'exemple que nous venons de citer de **Juste avant la nuit** est caractéristique : pour se sortir du film, le spectateur doit accepter les raisons d'Hélène, renforcées par la lettre de François que celle-ci lit sur la plage et qui exalte la dignité de Charles et son souci familial, c'est-à-dire faire comme les enfants (*« Ils commencent à oublier »*, dit la grand-mère), fermer les yeux sur la réalité, accepter la morale et le mode de vie « bourgeois », celui-là même auquel voulait échapper Charles et nous avec lui. Situation aussi confortable qu'intolérable, qui nous renvoie à notre mauvaise conscience, à notre « inauthenticité », au sens sartrien du terme.

Cette tension que le cinéma de Chabrol instaure dans l'esprit du spectateur ne fut jamais aussi bien rendue visuellement que dans le dernier plan de **la Femme infidèle** : zoom et travelling inversés se combinent et s'annulent. Nous sommes à la fois avec Charles et contre lui, avec Hélène et contre elle, coupables et innocents. Car le plus irritant n'est pas seulement dans notre contradiction, mais dans l'irrésolution dans laquelle nous maintient le cinéaste. Non content de refuser des pères à ses personnages, il se refuse à en assumer la fonction par rapport à nous, à être le détenteur du sens, notre guide spirituel.

Si Chabrol est le premier cinéaste post-hitchcockien et post-langien (ce qui implique aussi qu'il fallait que le cinéma d'Hitchcock et de Lang existât pour que celui de Chabrol pût naître), il est aussi celui de la mort de Dieu (à combien de personnages n'est-il pas dit — ne pouvait-il pas être dit — qu'ils se prennent pour Dieu ou pour le Christ ?), qui implique celle de l'auteur. Tous les finales de ses films en témoignent. Remarquons particulièrement celui de **Que la bête meure,** qui change radicalement le sens du film selon que l'on attribue le meurtre de Paul Decourt à son fils ou au justicier Charles Thénier. Aucun indice matériel ne permet de pencher pour l'une ou l'autre solution (même si la logique des actes ne se justifie que si Charles est effectivement le « coupable »), si ce n'est notre propre préférence, dont nous devons assumer nous-mêmes la responsabilité. C'est sans doute pour cette raison que Chabrol rejette aujourd'hui la fin du **Beau Serge,** qui donne au film une signification positive, d'inspiration chrétienne. Encore ne s'agit-il là que d'une faiblesse de mise en scène. Cette lecture s'impose si nous admettons les dernières scènes comme objectives. Or leur traitement leur donne un caractère onirique (certes insuffisamment marqué) qui en renvoie la signification à la conscience qu'en a François. Si l'on admet qu'il s'agit là de la façon dont ce dernier rêve les événements et projette sur Serge sa bonne conscience et ses valeurs chrétiennes (il se substitue au curé impulsant). Que la scène soit réintégrée au regard de François et le film se réinscrit parfaitement dans la logique chabrolienne, surtout si l'on prend en considération le flou progressif qui transforme le visage de Serge, sub-

jectivant peu à peu la scène, jusqu'à lui donner un caractère démoniaque.

CAR Chabrol est bien un metteur en scène, c'est-à-dire un homme de regard, l'exercice de ce dernier étant en fin de compte l'origine et l'aboutissement de son activité. C'est donc moins une thématique, un contenu, qui caractérisent son cinéma que le regard porté sur des éléments fictionnels. Plus pauvre est la matière de ses films (plus l'écran est vide, plus il aspire la conscience du spectateur), plus ses films sont réussis et plus grande est la fascination du spectateur (la spirale du générique d'**A double tour** rejoint la boule au multiples facettes lumineuses du dernier plan des **Bonnes femmes**), plus vif et tendu est le regard. Dans sa simplicité anecdotique, **l'Œil du Malin**, fondé sur l'obsession d'Albin Mercier d'observer le couple Hartman pour le détruire, est la « figure-mère » du monde chabrolien, au même titre que Chabrol et Rohmer voyaient dans **Fenêtre sur cour** la « figure-mère » du spectateur Hitchcockien.

On s'explique ici les errances de la critique en face de l'œuvre de Chabrol. Fascinée par le sujet, par l'écran-miroir que lui renvoyait une image si crue et si fausse en même temps de son propre monde, elle a rarement su voir que seul importait le point de vue, ou plutôt les variations du point de vue. Le découpage cinématographique classique n'est-il pas justement constitué de cette variation permanente des points de vue (places de la caméra et angles de prise de vue) que la continuité du récit vise à rendre imperceptible en même temps qu'opérante ? Il y avait deux façons de faire avancer le cinéma au-delà de la phase classique : jouer la rupture et rendre perceptibles les collages, les hiatus, fondant l'écriture cinématographique sur la discontinuité (c'est la voie que choisirent Godard, Resnais, Robbe-Grillet, Straub, Duras) ; renchérir au contraire sur la continuité en amenant imperceptiblement le spectateur à changer de point de vue, donc à prendre conscience de ses propres

« Non content de refuser des pères à ses personnages, il se refuse à en assumer la fonction par rapport à nous »

Fenêtre sur cour
d'Alfred Hitchcock : *« Les figures-mères »*

contradictions et de ses erreurs. Cette seconde méthode, que Chabrol a porté à son plus haut point, a ses inconvénients. Et d'abord celui de ne pas être comprise, puisque la méthode n'est justement pas affichée. Bien plus, pour être efficace, la mise en scène se doit de se fondre dans les apparences (encore elles !) de la non-mise en scène, la fluidité de la caméra étant l'une des choses les plus difficiles à saisir à la fois dans la conscience du spectateur et dans le discours critique.

C'est pourquoi Chabrol n'a pas de style propre, si l'on entend par là une manière personnelle et permanente d'informer la vision des choses et des êtres. Il peut, à son gré, faire du Rossellini, du Hitchcock, du Lang, du Welles, du Fellini, du Verneuil (dans **la Ligne de démarcation**, par exemple), du Robbe-Grillet (**Alice où la dernière fugue**), etc. Mais il a une écriture, qui se découvre avec **A double tour**, puis s'affine de film en film vers une apparente neutralité : degré zéro de l'écriture ou écriture blanche de **Violette Nozière** ou des **Fantômes du chapelier**. On lui a reproché fréquemment une trop grande virtuosité (ce qui est un comble : qu'est-ce qu'un artiste qui n'est pas d'abord le meilleur des artisans ?), en particulier ces mouvements de caméra autour des personnages, sans voir qu'ils étaient essentiels à sa démarche, puisqu'ils sont le sujet même, la véritable matière de ses films, le regard et le point de vue. D'où les contresens fréquents sur cette œuvre, inabordable si l'on ne passe pas par cette question de la forme.

Ainsi du célèbre thème de la bourgeoisie. Cinéma bourgeois ou critique de la bourgeoisie ? Comment trancher ? (et faut-il d'ailleurs trancher ?). Dans les premiers films, et plus particulièrement dans **A double tour**, la famille bourgeoise est présentée de façon caricaturale, qui trahit certes le point de vue du réalisateur et sa jeunesse. Mais n'oublions pas que nous observons le couple Marcoux en adoptant le point de vue de la jeunesse anarchisante de Laszlo, frère des cousins et des godelureaux, comme du Michel Poicard d'**A bout de souffle** (qui est aussi celui d'une catégorie non négligeable de spectateurs à qui s'adressent en priorité les films de la Nouvelle vague), comme nous choisissons un moment le regard tourmenté, agressif et malsain de Richard, adolescent œdipien et névropathe. Dans la grande période qui gravite autour de **la Femme infidèle**, l'auteur a pris de la bouteille et ses personnages centraux sont ces bourgeois eux-mêmes, dont nous adoptons les points de vue. Un regard critique, extérieur, empêcherait toute identification, donc tout fonctionnement du système. Encore faut-il préciser cette notion de *point de vue*. La réalité de ce qui est montrée est toujours objective et il n'y a pas, ou peu, de plans proprement subjectifs chez Chabrol, c'est-à-dire reproduisant la vision que peut avoir un personnage de ce qui est montré. C'est dans la tête du spectateur que la vision devient subjective, avant de retrouver, au-delà du film, une nécessaire distance.

CE qui irrite le plus une critique de gauche bien-pensante, c'est-à-dire elle-même enfermée dans son conformisme idéologique et ses stéréotypes, c'est que la mise en scène de Chabrol est calquée sur les formes, les pulsions, les velléités et les craintes qui façonnent la mentalité bourgeoise. L'écran n'est que le reflet de cette mentalité que les films de Chabrol nous amènent à partager pour mieux nous en faire subir autant le confort que les contradictions et les désastreuses conséquences. Plutôt que la description d'une classe en tant que phénomène économique et social, c'est à une mentalité que nous avons affaire, celle qui imprègne toutes les classes de la civilisation occidentale et détermine son idéologie, à droite comme à gauche.

Face à de tels films, impossible de tirer son épingle du jeu, de ne pas être quelque part impliqué. En même temps, c'est à nous qu'il laisse le soin de conclure, de porter un jugement, d'être critiques (ou non). A tel point que l'on peut se demander si les arguments de ceux qui lui reprochent de se faire le complice de la bourgeoisie en en dressant un

tableau trop flatteur (!?) ne révèlent pas plus leur propre complaisance (ou bêtise) que celle du cinéaste, qui, lui, se garde bien de juger, non par faiblesse ou incapacité, mais pour ne pas prendre en charge la conscience du spectateur qui perdrait ainsi toute liberté. Combien plus confortables sont les idées courtes mais incontournables et hautement morales d'un Boisset ou d'un Costa-Gavras !

Car enfin, est-il possible de s'identifier aux bourgeois assassins de **Juste avant la nuit, la Femme infidèle** ou **les Innocents aux mains sales,** et d'adhérer à leur idéologie ? Abordant une dimension quasi politique, avec **Nada** Chabrol nous enferme dans le même dilemme : ou le terrorisme sanglant et stupide des jeunes révolutionnaires qui trouvent dans leurs actes plus un déversoir à leur agressivité et leur refus de l'existence qu'un moyen de transformer le monde, ou la répression plus sanglante encore et plus aveugle d'un Etat bourgeois, libéral et policier (parallèle esquissé précédemment dans **Landru,** avec les discussions entre Clémenceau et Mandel). On n'a pas pardonné, à gauche, dans ces années post-soixante-huitardes, à Chabrol, ce refus de toute idéalisation, même critique.

Ce qui caractérise donc Chabrol, c'est cette déception du sens, du signifié ultime, du message romantique. Dans l'idéal (mais un tel apôtre de la désidéalisation peut-il aspirer à l'œuvre idéale ?), ses films se veulent des objets purs, ronds, impossibles à ramasser, donc à transformer en discours idéologique, de quelque bord qu'il soit. Son dernier film à ce jour, **les Fantômes du chapelier,** a été accueilli avec une condescendance polie. On y a vanté, à juste titre, presque exclusivement le jeu de Michel Serrault, comme si Chabrol était désormais un fabricant de série, plus directeur d'acteurs que cinéaste. Même dans les lignes les plus favorables se lisait une certaine déception.

Si l'on y retrouve en effet des thèmes et des situations chers à l'auteur, de l'assassin démoniaque et rigolard (un petit Landru) au double (et le roman de Simenon est un projet qui tenait à cœur depuis long-

« Plutôt qu'à la description d'une classe en tant que phénomène économique et social, c'est à une mentalité que nous avons affaire »

Nada : *« Le refus de toute idéalisation »*

temps à ce fervent simenonien), le cinéaste y poursuit pourtant avec rectitude une démarche qui risque bien, à plus ou moins long terme, de le couper à nouveau de son public.

L'écriture, d'abord. Si elle est inattaquable, elle se refuse toute brillance, toute virtuosité affichée, tout tape-à-l'œil, calquée presque sur cette nouvelle qualité française qui semble redevenue l'image de marque de notre cinéma. Mais cette qualité même n'est-elle pas un autre reflet de la mentalité contemporaine, dans sa fadeur et sa volonté d'atténuer toute contradiction, toute aspérité ?

AUTRE déception : le traitement du sujet. Même si Chabrol s'en est tenu à la lettre du roman de Simenon, on a pu s'étonner qu'il n'ait pas tiré meilleur parti des situations. Le pauvre Kachoudas, dès qu'il a percé le secret de Labbé, disparaît de l'écran, dans une mort lente, stupide, injustifiée, l'acteur Aznavour laissant le champ libre aux brillantes facéties de Serrault. Comme Charles Masson, il laisse peu à peu son secret le ronger de l'intérieur, ayant pris conscience de ce que sa fascination pour Labbé, son désir de s'identifier à cet honnête commerçant contenait en lui-même les mêmes germes de folie et de meurtre. Quant au suspense, il est rapidement désamorcé par la révélation précoce (trop pour notre jouissance) du subterfuge à la **Psychose.** Une fois mis en place le mécanisme dramatique, il ne reste plus qu'à le laisser se dérouler vers une fin dont nous avons deviné depuis longtemps les termes.

Mais Chabrol n'a jamais joué du suspense (ce qui le différencie fondamentalement d'Hitchcock) : le suspense fait en effet appel à une transcendance, la croyance dans les notions de bien et de mal (donc de Dieu). Chabrol lui préfère le retournement des situations (des points de vue), soit brutaux (éclatement de la violence dans un univers ouaté baigné de « musique douce ») soit à peine perceptible, qui provoquent dans la conscience du spectateur de véritables courts-circuits : soudainement ça fait « tilt » et l'on est bien obligé de reconnaître son erreur ou sa contradiction (que Claude Chabrol soit en outre un joueur passionné de « flipper » ne surprendra personne).

Faut-il conclure de ces remarques (à quoi l'on pourrait ajouter une médiocre utilisation des personnages secondaires) que le cinéaste a perdu soit son talent, soit le goût du spectacle ? Ce serait vite dit. Il semble bien qu'il joue de plus en plus sur cette déception de l'attente du spectateur (jeu dangereux s'il en est, souvenons-nous des **Bonnes femmes** !), non par plaisir sado-masochiste (quoiqu'il s'agisse là d'une dimension constante de l'œuvre), mais pour l'obliger à formuler son désir et constater le décalage entre le film satisfaisant et confortable qu'il imagine et celui qu'il a sous les yeux, trop sage et pourtant déjà terrifiant dans sa littéralité, qui ne fonctionne plus que comme leurre, révélateur de la mentalité contemporaine, de ses violences rentrées comme de son désir de conformité. Le spectateur, dans **les Fantômes du chapelier,** c'est bien Kachoudas, qui s'éteint lentement d'avoir pris conscience de ce qu'il voudrait être mais se refuse à l'assumer. Est-ce Chabrol qui est revenu de tout ou ceux qui préfèrent s'enfoncer dans l'inconscience et ferment les yeux, *juste avant la nuit* ?

Joël Magny

Les Fantômes du chapelier :
Mal cuisiné ou nouvelle cuisine ?

entretien avec CLAUDE CHABROL

Votre dernier film** les Fantômes du chapelier **est un vieux projet. L'avez-vous repris tel qu'il était à l'origine ou l'avez-vous modifié ?

C'est effectivement un vieux projet ; je ne savais pas trop comment le faire, dans le temps ; j'avais essayé à deux ou trois reprises... Au début de l'année dernière, j'ai repensé aux **Fantômes du chapelier** en envisageant immédiatement Serrault dans le rôle. Je suis allé le voir, lui ai fait lire le bouquin et il a accepté. Le fait de savoir que c'était lui qui jouait le rôle m'a beaucoup aidé.

Qu'est-ce qui bloquait dans les premières tentatives ?

Je ne sais pas trop ; comme toujours par rapport à Simenon, je me disais qu'il fallait essayer de consolider un petit peu avant de le retranscrire pour l'écran... C'était une bêtise. Bref, je cafouillais, puis j'ai dit : *« Essayons de voir ce que cela donne si on suit le bouquin »* et c'était la bonne idée.

Entre Chabrol et Simenon, il y a beaucoup de points communs...

C'est vrai. Mais il est également vrai qu'on a un peu la trouille, au départ ; car chez Simenon, il n'y a pas réellement d'intrigues ; elles n'existent pas, ou disons plutôt que ce sont les gens qui les fabriquent. Dans ces cas là, il est important de connaître les gens qui vont jouer les rôles ; on sait alors jusqu'où on peut respecter le texte, jusqu'où on peut déplacer les choses.

Dans **les Fantômes,** je n'ai modifié que deux éléments :

— dans le bouquin, la découverte de la mort de la bonne sœur se fait par un télégramme alors que, dans le film, le chapelier l'apprend au cours d'une visite à l'archevéché (que l'on trouve d'ailleurs dans un roman de Simenon, je crois qu'il s'agit de *Bénis soient les humbles)* ;

— le parti pris de Simenon était que le chapelier ne rentrait jamais chez Kachoudas. Bien entendu, il avait trouvé une solution, pratique en littérature, mais difficile à traduire à l'écran : le chapelier rêvait, imaginait se visite à Kadouchas. J'ai essayé de voir si je pouvais le faire sous forme de fantasme, mais « ça ne payait pas », car il était difficile de savoir si la chose était réelle ou non ; alors j'ai fait comme si c'était vrai.

On vous a reproché de ne pas avoir suffisamment tiré parti de l'intrigue...

Il n'y en a pas et, d'autre part, les intrigues ne m'intéressent pas beaucoup, ou plutôt elles m'intéressent à la manière de Simenon : lorsque des personnages se rencontrent, leurs rapports fabriquent une intrigue, elle n'est pas première. C'est pourquoi raconter une histoire et coller des personnages dessus me séduit moins que le contraire.

Certes, il m'est arrivé de me plier à l'anecdote, mais j'aime mieux prendre des personnages et voir ce qui peut leur arriver.

Vous avez eu d'autres projets d'adaptation de Simenon ?

J'avais un projet, qui était **le Fils Cardinaud,** il y a très, très longtemps. C'est presque un des premiers projets que j'ai eu en tête quand j'ai voulu faire des films. J'en avais parlé à Simenon et nous avions vu les choses de la même manière ; et puis il s'est trouvé qu'il a vendu les droits pour un film avec Gabin, **le**

Sang à la tête, (réalisé par Gilles Grangier), qui n'a rien à voir avec le roman, lequel traite de l'humilité ; or, l'humilité avec Gabin ! C'était bien sûr tout autre chose.

En revoyant vos films, y a-t-il des choses dont vous aviez gardé un mauvais souvenir et qui vous paraissent plus intéressantes avec le temps ?

Lorsque je revois un film, me vient immédiatement à l'esprit le souvenir du tournage, auquel je suis très sensible. A-t-il été agréable ? Tout le monde s'est-il bien amusé ? Les mauvais souvenirs sont plutôt des souvenirs de tournage et je les répercute sur les films eux-mêmes ; le plus souvent, d'ailleurs, ce sont des films mal accueillis, ce qui me conforte dans mes positions.

J'ai eu une bonne surprise, à la mort de cette pauvre Romy Schneider — qui fut pour moi un calvaire vivant lors du tournage des **Innocents aux mains sales** — de revoir le film à la télévision et je l'ai trouvé pas mal, mieux que le médiocre souvenir que j'en avais, même s'il reste les défauts, les trucs monstrueux dont ce mélange extravagant d'acteurs de différentes nationalités.

Que vos films soient bien ou mal accueillis, il est curieux de constater que c'est très souvent avec les mêmes raisons, les mêmes arguments, que supporters et détracteurs défendent ou attaquent partie ou tout de votre œuvre. L'on constate également des changements de perspective très rapides chez un même critique. Un an après avoir éreinté, il peut trouver cela remarquable. Qu'en pensez-vous ?

En général, on risque moins de « se gourrer » en ne disant pas trop de mal. Une telle attitude peut paraître sotte mais, en définitive, il y a beaucoup de films qui se bonifient avec l'âge.

Il faut faire attention aux films qui vous emballent au moment où ils sont faits ; c'est comme pour les fromages : les meilleurs ne sont pas ceux que l'on « bouffe » frais.

Certains films dont on est sorti en disant : « *C'est sublime* », déçoivent dix ans après ; l'on s'interroge : « *Qu'avais-je dans la tête à ce moment-là ?* ». Rien, on n'avait rien dans la tête ce jour-là mais ça tombait pile. Fréquemment quand « ça tombe pile », c'est dangereux pour la suite.

Parlons de vos « bides ». Le plus gros, c'est Ophélia (6 000 entrées à Paris).

Oui, mais **Ophélia** est un cas à part ; c'est le dernier film entièrement financé par un mécène, le problème étant que ça plaise au mécène ; or le film lui ayant plu, mon contrat était rempli. Tout de même, quel bide !

Pourquoi ?

Plusieurs raisons : la distribution était clopin-clopant, et le mécène n'était quand même pas Rostchild...

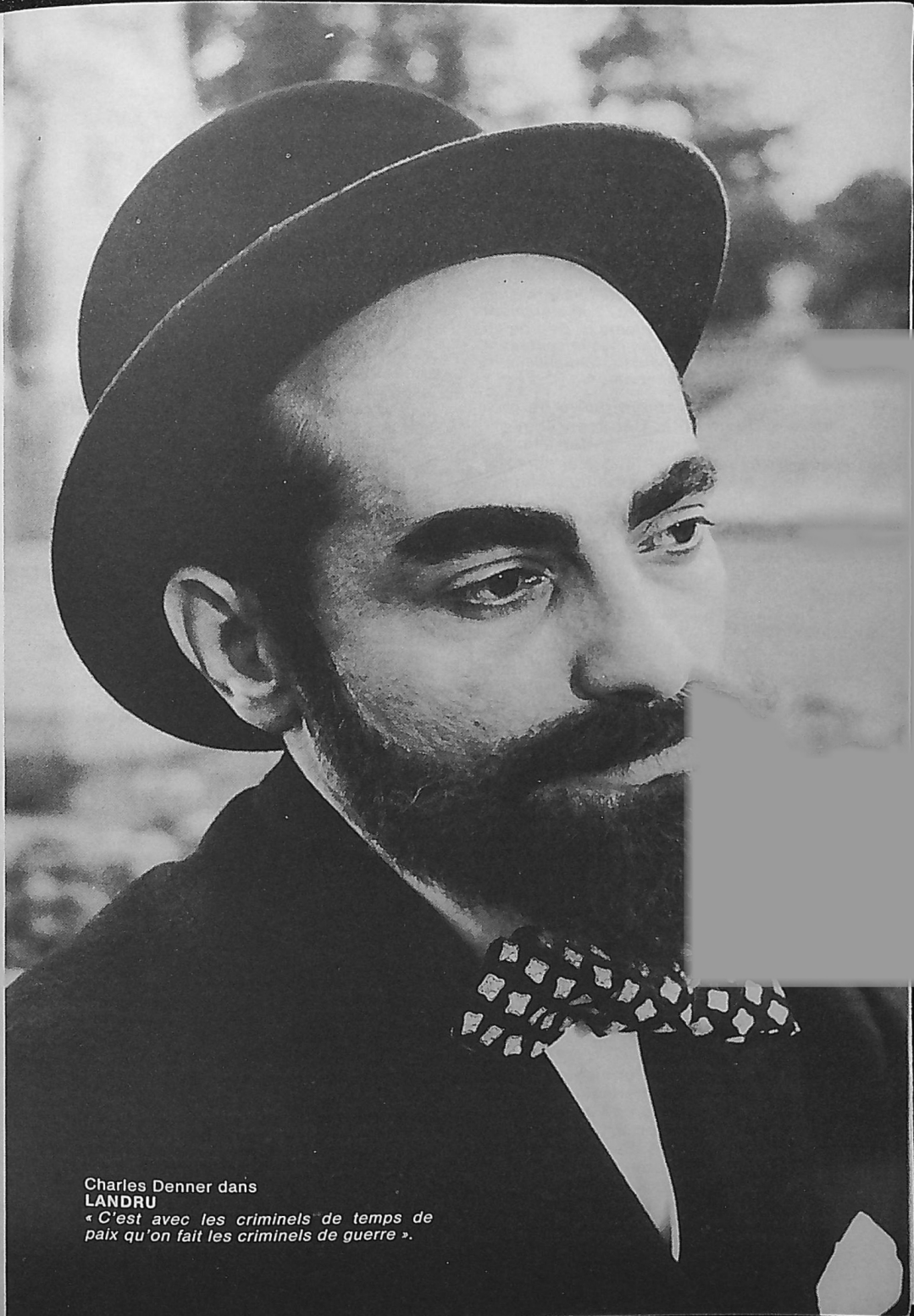
Ç'aurait pu être bien et ce ne l'est pas tout à fait.

N'y a-t-il pas eu aussi le retour de manivelle par rapport à la Nouvelle vague ?

Oui, sans doute. Il s'est en outre passé une chose étonnante : **Ophélia** est sorti à peu près en même temps que **Landru** et un article de je ne sais plus qui — je me demande si ce n'était pas l'admirable Marcabru, l'homme qui n'aimait pas les trucages des **Oiseaux** ! — disait qu'il s'agissait d'une combine, d'un côté faire un film d'avant-garde, de l'autre un film commercial, tous les deux étant à foutre dans le même sac. Je m'étais bien amusé.

Continuons dans les bides : le Cheval d'Orgueil ?

C'est un film qui n'a pas été compris du tout et je précise bien que c'est de ma faute, pas de celle des gens qui l'ont vu. Le résultat est qu'ils n'ont prêté attention qu'aux coiffes bretonnes. Quand on tourne un sujet avec une affabulation policière, les gens se disent : « *Il s'agit d'autre chose* » ; lorsqu'on tourne à partir du folklore, c'est le folklore qui l'emporte. Je le saurais la prochaine fois : je ne mettrais plus d'éléments folkloriques qui risquent de troubler la vision.



Charles Denner dans
LANDRU
« C'est avec les criminels de temps de paix qu'on fait les criminels de guerre ».

Qu'est-ce qui vous a plu au départ dans l'ouvrage de Pierre-Jaquez Hélias ?

Une notion très complexe de résurrection, de principe de renaissance des choses, et ce n'est pas ressorti, pas assez.

Avec les Cousins, on a l'impression que vous liquidez complètement votre christianisme ; de façon générale, vous donnez le sentiment d'être un cinéaste tranquillement et profondément athée...

Je n'ai effectivement guère de problèmes de ce côté. Bêtement il m'est difficile de m'attacher à des choses que j'arrive mal à définir. J'ai survécu à une éducation catholique assez poussée qui avait laissé des petites séquelles, jusqu'à des séquelles de vengeance ; à partir du moment où on jette sa soutane aux horties entrent en jeu des désirs de vengance ; c'est un peu le cas des **Cousins**, mais après, c'est fini, je m'en fous.

Une anecdote à propos de l'église fermée des **Cousins** : dans le journal *la Croix*, on avait trouvé honteux cette scène ; or je me suis contenté de filmer la pancarte qui était sur l'église, je ne l'ai pas inventée ; ça me faisait marrer que le salut soit interdit entre 7 heures du soir et 7 heures du matin.

Théo dans la Décade prodigieuse ?

On n'a pas besoin de Jéovah de ce genre, voilà le sens de la chose.

Vous apparaissez dans quelques-uns de vos films ; y a-t-il une raison autre que celle de s'amuser ?

Non, en général, c'est uniquement pour rigoler ou quand je me dis que je serai meilleur qu'un autre dans le rôle, ce qui est rare.

Dans **Folies bourgeoises,** j'avais effrayé l'acteur américain qui me voyait faire le couillon à l'arrière-plan. Je regrette que l'on ait coupé mon apparition dans **les Biches,** car elle était importante pour le film. Mon rôle le plus important est dans **le Tigre se parfume à la dynamite** où j'incarne un médecin tropical, et bien sûr dans **la Muette.**

Nous savons bien que tout dépend du film, du sujet, des moyens, mais de façon générale, préférez-vous tourner en studio ou en décors naturels ?

Je ne suis pas hostile aux décors naturels, mais il est vrai que j'aimerais bien tourner en studio plus souvent ; seulement, c'est cher ! L'appartement des **Cousins** est en studio. **A double tour** également. C'est après que les studios se sont mis à coûter très cher. A la fin des années cinquante et début soixante, le prix était encore abordable ; je ne sais d'où est venue l'augmentation énorme.

Par exemple, pour **les Fantômes du chapelier,** comme j'avais peur de ne pas trouver les décors, j'avais d'abord envisagé le studio mais ça coûtait 1 500 000 F de plus.

Au risque de vous choquer, on pourrait légitimement penser par moments que vous avez tourné en studio.

Bien entendu, et de toutes façons, l'endroit faisait très studio. Je n'ai pas tourné en décors naturels pour chercher la vérité des pierres, je n'en ai rien à foutre, mais parce que ça revenait moins cher.

Au centre de votre œuvre, se trouve ce que nous appellerons la folie, faute d'autres termes. Y a-t-il pour vous une grande différence entre le « normal » et le « pathologique » ?

Non, je ne crois pas, ce qui m'intéresse surtout, c'est de voir à quel point les fous ne sont pas fous et les non fous sont fous. Tailler une brèche dans les certitudes, voilà mon grand vice.

Avec les fous, c'est bien. Les gens finissent par se dire que le fou n'est pas forcément le plus fou, que le type à côté l'est peut-être davantage, qu'il n'est pas forcément le plus salaud ; ça modifie bien des idées préconçues.

Dans le Scandale, on voit un personnage qui vient de subir un électro-choc, un traitement, donc a priori moins fou...

Il est moins fou mais il croit qu'il l'est encore.

Le spectateur aussi puisque le traitement souligne aussi sa folie.

En fait, c'est le moins fou de tous ; les autres sont beaucoup plus fous que lui. C'est très drôle.

Est-ce seulement drôle ?

Je suis très choqué par les gens qui jugent ; celui-là est un salaud, disent-ils ; or je n'aime pas la notion de salaud parfait, sans doute parce que je n'aime pas non plus la notion de type admirable.

La différence entre le type admirable et le parfait salaud est absolument minuscule et c'est sur cette petite plage que j'aime bien marcher ; elle est fort étroite.

Le père assassin de Que la bête meure, interprété par Jean Yanne, est vraiment une ordure, mais peut-être...

Oui, c'est ce que j'avais profondément admiré chez Jean, sa conviction, son obstination à défendre le personnage qu'il interprétait ; dans toutes nos conversations, il m'expliquait qu'en définitive, il n'était pas si mal que ça.

Le plus machiavélique est tout de même Michel Duchaussoy ?

Et comment ! D'autant qu'il est à la limite de laisser arrêter le gosse.

A propos de méchants, voici votre sujet de dissertation : que pensez-vous de la formule de Socrate « nul n'est méchant volontairement » ?

Il n'y a pas de volonté de méchanceté chez les gens, à l'exception de cas très rares, des mystiques à rebours, par exemple, qui se croient sataniques. Dans 99 % des cas, toutes les ignominies ou méchancetés que les gens peuvent faire ont d'excellentes raisons qu'ils sont capables d'expliquer en long, en large, et en travers, et qui ne sont horribles que pour les autres.

Les révolutionnaires de Nada, à la limite, ne sont-ils pas des gens qui acceptent, avec des alibis, d'être « méchants » ?

Ils ne sont pas tellement révolu-

« La différence entre le type admirable et le salaud parfait est absolument minuscule et c'est sur cette petite plage que j'aime bien marcher ».

Annie Cordy, Marlo David, Jean-Pierre Cassel, Stéphane Audran, Michel Duchaussoy et Claude Chabrol sur le tournage de la Rupture.

tionnaires ; deux d'entre eux, sans doute, mais les autres sont des « zigomards ».

Leur argument est : à salaud, salaud et demi ; c'est un peu vrai ; ce à quoi ils se heurtent ne fait pas de cadeaux. Les flics de la brigade anti-terroriste, je suppose, ne doivent pas leur faire de cadeaux.

Alors, il serait intéressant de savoir qui a terrorisé le premier : les terroristes ou certains Etats ?

La question bête et enfantine serait : qui a commencé ? Les gosses sont très forts pour cela. Celui qui a commencé porte la responsabilité de la totalité des éléments de l'escalade.

En ce qui me concerne, j'ai une légère tendance à penser que c'est l'Etat qui a commencé... je n'en suis pas sûr... mais c'est l'Etat qui a le plus facilement de bonnes raisons pour faire les choses, et à partir du moment où on a de bonnes raisons, c'est la porte ouverte aux conneries.

Un jour, je ne sais pas quand, il y a eu un moment où l'on a dit : ce n'est pas parce qu'un tel n'a pas de quoi manger qu'il lui faut voler son voisin : on va lui couper les mains. Le phénomène s'est développé ; à quoi on a répondu : « Vous m'avez coupé les mains, je vais vous donner des coups de pied », et ainsi de suite.

Bref, c'est la bonne conscience.

Absolument, mais en même temps la mauvaise conscience... C'est horrible, la bonne conscience !

La classe bourgeoise n'est-elle pas celle où la bonne conscience est la plus répandue ?

C'est là où à la fois la bonne et la mauvaise conscience sont les plus répandues. Il y existe une notion de devoir qui s'oppose à la notion de plaisir.

Au fur et à mesure que la bourgeoisie évolue, elle disparaît d'une certaine façon. Sa donnée principale, la propriété, subsiste mais ses données secondaires disparaissent...

C'est drôle, je pensais ce matin à la possibilité de faire un mélo du début du siècle pour montrer cela.

A cette époque, il y avait d'une part la vie sociale à base de bonnes œuvres, de bonne conscience et d'autre part l'animal homme qu'il fallait assouvir dans un coin. Société qui tenait parfaitement debout mais qui impliquait des choses terribles, à savoir que l'ouvrier n'était pas tout à fait un être humain quoiqu'appartenant à l'humanité ; il fallait donc essayer de le protéger mais pas au-delà de ce que la décence permettait.

Un système qui « roulait » bien et qui, dans le même temps, mettait en évidence les exploités de la chose.

Il ne fallait pas leur apprendre à lire. Ce fut le début de la fin. L'école laïque est obligatoire elur a fait le plus grand mal... (rires). Tenez, aujourd'hui, lorsque je regarde Lecanuet à la télévision, que dit-il ? *« Nous voulons faire une politique sociale audacieuse »*. Mais quand on le voit, on sait bien que ce n'est pas vrai ; mais lui le croit sans doute ; il faut faire en sorte que les ouvriers mangent à leur faim, que cette honte disparaisse, qu'ils aient tous de quoi se nourrir.

Attention ! Pas trop, mais qu'ils puissent « tenir », survivre.

Voilà une belle politique sociale audacieuse !

Vos premiers films, dans le mouvement de la Nouvelle vague, s'adressaient à un public jeune, qui se voulait, se rêvait en marge de la bourgeoise ; les autres, semble-t-il, s'adressent à un public plus impliqué, plus « intégré ».

C'est normal. A moins d'être complètement malhonnête vis-à-vis de soi-même, il est clair qu'on évolue d'une certaine façon.

En moi, il y a bien évidemment, mettons 60 % de bourgeois, et j'ai trouvé plus logique de reprendre les choses de l'intérieur.

La clientèle de cinéma est, dans l'ensemble, une clientèle bourgeoise. Bien sûr il y a aussi les jeunes, mais c'est très difficile de s'adresser à eux sur leurs propres problèmes, ils les connaissent mieux que nous. Par contre, ça peut les aider de montrer comment les choses se passent de l'autre côté du mur.

Entre Landru et les Fantômes du chapelier, alors que les sujets sont assez proches, le ton est diffé-

rent : rigolard dans le premier, il devient plus grinçant, plus mitigé dans le second.

Le contexte est différent. **Landru** se situe pendant la guerre, le héros s'occupe des femmes pendant que, d'un autre côté, on s'occupe des hommes...

Les Fantômes du chapelier traite d'un problème individuel alors que le problème de Landru est aussi le problème des non-mobilisés à l'arrière. Disons que Landru est un criminel de temps de guerre et le chapelier un criminel de temps de paix ; mais c'est avec des criminels de temps de paix qu'on fait, non pas des criminels de temps de guerre, mais des criminels de guerre.

Faute de pouvoir disposer d'un hélicoptère, la fin de Que la bête meure se termine par un zoom. De façon générale, en dehors presque de tout problème matériel concret, par tempérament, préférez-vous le zoom ou le travelling ? Question annexe : peut-on voir une citation de Moonfleet à la fin de Que la bête meure.

Oui, oui, on peut.

Je souhaitais un hélicoptère car ainsi le bateau aurait disparu complètement. Tant pis.

Pour en revenir à la question, je n'aime pas beaucoup les zoom. Il m'est arrivé de temps à autre de m'en servir car le zoom amène des changements de sentiments à l'intérieur d'un même plan, le traveling beaucoup moins. Cela dit, si on y arrive avec un travelling, c'est plus pur, car il n'y a pas de trucage optique. Le mouvement de caméra à proprement parler n'aide pas le spectateur alors qu'avec le zoom on l'aide.

Plus qu'aider, le zoom ne force-t-il pas un peu ?

Oui, et moi je voudrais bien que les gens me suivent sans pour autant les y forcer.

Y a-t-il des cas précis où vous utilisez le zoom en dehors des contingences matérielles ?

Je l'ai souvent utilisé soit pour passer du rêve à la réalité, soit de la réalité au rêve.

Les échecs, les jeux de puzzle : une conception du monde ? Une représentation ludique de l'existence ?

Pas exactement. Il y a des gens qui pensent que les échecs sont à l'image de la vie. Ce n'est pas vrai.

Il est capital de ne pas confondre les représentations des choses avec le concret.

Le début de la folie peut venir justement du fait qu'on identifie le monde à une partie d'échecs, les sentiments à un puzzle, etc., et puis, subitement, un grand coup de vent : la réalité des choses vient balayer tout cela et on s'aperçoit qu'on avait fait fausse route.

Tentation bien grande que de se dire : tout est réglé, nous sommes des pions sur un échiquier ; mais la dame, lorsqu'on la remue sur l'échiquier, elle s'en fout. Certes, le problème est simplifié, on n'a pas à s'en faire...

Paul Gégauff, Marlo David et Claude Chabrol.

« Le cinéma ressemble à la chimie : rien ne se perd, rien ne se crée ».

Je crois, au contraire, qu'il faut plutôt essayer de s'en faire et, en luttant avec ou contre, prendre en charge les éléments de son existence, de sa destinée.

La parole est faite pour mentir, et puis il ya les faits, la réalité.

Dans Que la bête meure, les pièces d'échec se cassent la gueule, dans la Femme infidèle, le puzzle est dispersé...

Ils sont balayés par la réalité des événements. Dans **Ophélia**, le pauvre « fada » déplace une pièce d'échecs chaque fois qu'il rentre dans sa chambre. Il est battu d'avance car il croit avoir le roi noir et il a le roi blanc (ou le contraire).

Malgré tout, la présence de ces jeux dans certains de vos films a pu donner l'impression que vous jouez aux échecs avec vos personnages, impression peu fondée sans doute mais qui vous a été reprochée.

Il y a un problème dans le cinéma à proprement parler qui est très angoissant : on fabrique exactement comme on l'entend un univers. Faut-il y faire entrer l'aléatoire ou non ? En ce qui me concerne, c'est non, il ne faut pas ajouter un aléatoire à l'aléatoire qui existe déjà.

Dans mes films, pas de surprises ; je n'aime pas, par exemple, faire des plans sur des personnages secondaires qui auraient d'un coup telle ou telle réaction ; je n'aime pas beaucoup les figurants et en utilise le moins possible ; tout cela pour éviter de fabriquer des choses au montage, ce que des gens font très, très bien, mais qui, personnellement, ne me convient pas et, en outre, ne serait pas net par rapport à ce que je veux faire.

Le revers de la médaille, c'est que, même si c'est le contraire de ce qu'on veut dire, on est obligé, en un certain sens, d'utiliser les acteurs comme des pions, d'agir ainsi avec eux.

Je me rattrape en évitant de les emmerder sur la façon dont je veux les voir jouer leur rôle.

Je me débrouille pour les laisser entièrement libres et c'est à moi de les faire entrer dans la conception préétablie. J'essaie le plus possible d'éviter de leur dire : *« Tu vas vers la gauche, tu vas vers la droite, tu fais telle chose... »*. Ils font ce qu'ils veulent ; mais je suis obligé de faire en sorte que les choses expriment quand même ce que je veux dire. C'est cela le jeu.

Selon son tempérament, on est tyran, débonnaire, anar...

Un film anarchique qui m'a beaucoup plu, c'est **Apocalypse now** : on tourne une masse de choses, puis on les articule comme on peut, on reprend des trucs de la fin vers le milieu... mais le résultat est fort.

Quant à moi, tourner ainsi ne m'amuse pas, d'une part, et, d'autre part, j'aurais bien trop la trouille de me lancer dans une opération dont je ne connais pas les aboutissants.

Alors, ce que je gagne en clarté, je le perds en effets.

Dans vos films, certains plans sont rapportés à la vision des personnages ?

Non, jamais, ou très rarement, sauf dans **le Fantôme**, étant donné le sujet. Si subjectif veut dire mettre la caméra à la place d'un des personnages, j'essaie de ne le faire jamais.

Pourrait-on dire qu'ils sont subjectifs par rapport à vous, à votre point de vue, ou simplement à celui du spectateur ?

Le spectateur ou moi, c'est la même chose.

On pourrait employer alors l'expression « plans subjectivés ».

Oui. A ce propos, dans **le Beau Serge**, la démarche est inverse, on a du subjectif qui est objectivé. Le film se termine par un flou qui m'avait amené une chose marrante : Blain finissait par avoir une tête de mort. J'avais trouvé cela charmant, l'un s'évanouissant, l'autre ayant une tête

de mort, en l'occurrence élément objectif par rapport à la subjectivité. De façon générale, un plan qui devient flou est forcément subjectif alors qu'une image fixe est une « désubjectivisation ».

Pendant très longtemps, et par souci d'objectivité, je commençais mes films par un flou qui devenait net, les génériques étaient en flou et à la fin du générique, hop, ça devenait net.

La fin du Beau Serge, n'est-ce pas ce que vous cherchez dans la plupart de vos films : la contradiction absolue ? Par exemple le zoom et travelling inversés à la fin de la Femme infidèle qui s'opposent comme la tête de mort et la naissance dans le Beau Serge.

C'est cela, mais la différence est qu'à l'époque la tête de mort m'avait impressionnée alors que maintenant je saurais qu'elle arrive, je l'utiliserais, et ça m'enlèverait sans doute quelque chose.

Le cinéma ressemble à la chimie : rien ne se perd, rien ne se crée. D'un côté, on gagne en expérience, on connaît des trucs, d'un autre, on perd des naïvetés qu'il est impossible de fabriquer ; il n'y a rien à faire, on ne les retrouve pas.

De la même façon, l'absence de moyens vous enlève des choses mais vous en amène par ailleurs, et réciproquement trop de moyens — ça arrive rarement mais ça arrive quand même — vous apporte des éléments, pas très importants souvent, mais vous en enlève.

Quand on vous donne trop d'argent pour faire un film, la plupart du temps ce n'est jamais pour avoir plus de temps pour le faire ou des avantages de ce type mais pour introduire une coproduction machin chose, vous imposer tel acteur, vous donner cent figurants de plus qui ne servent pas ou peu... En définitive, cela revient au même.

Dans un très ancien numéro des Cahiers du cinéma, vous avez écrit un article sur « l'évolution du film policier » dans lequel vous disiez, en gros, que le genre était épuisé. Vous avez tout de même continué à l'utiliser.

Le fond de l'article était bien que le genre policier était épuisé en tant que genre mais parfaitement utilisable comme moyen de transport, si j'ose dire.

Je le maintiens, persiste et signe.

L'élément purement policier est râpé, que ce soient les douze personnes et le maître d'hôtel dans le manoir anglais ou les nuits chaudes de la ville avec pluie, imperméables et chapeaux melon. Ces éléments en tant que valeur artistique, on les connaît trop. Il n'en reste pas moins que le policier demeure un moyen pratique, simple et sans ambiguïté de raconter une histoire. On ne peut pas en dire autant de tous les genres. Je ne veux pas rabâcher mais **le Cheval d'orgueil** m'a appris que le folklore, ça ne marchait pas.

Je suis une légende (1) semble abandonné.

C'est abandonné dans la mesure où il m'est arrivé une aventure prodigieuse : j'avais obtenu l'accord de la Warner, la coproduction était quasiment faite. A ce moment-là, un coup de téléphone arrive de Los Angeles disant : *« Depuis dix jours, nous tournons Je suis une légende...*

Le projet est donc à l'eau. Je crois en outre qu'il est trop tard, le film risquerait de devenir un film d'épouvante rétro.

Vos projets ?

Actuellement, j'adapte *la Danse de mort*, de Strindberg, pour la télévision avec Michel Bouquet, sa femme et Niels Arestrup.

C'est une pièce qui a la réputation d'être naturaliste, or elle ne l'est pas du tout.

Pour le cinéma, j'adapte un vieux polar, *le Gibet imprévu*, d'Antony Berkley (Francis Iles, l'auteur de *Soupçons)* et je fais une chose que je n'avais jamais faite encore : je le détourne complètement, carrément... Oui, je l'ai totalement détourné, ce qui m'arrive rarement. En principe, lorsque j'adapte, je suis fidèle.

(Propos recueillis par Alain Carbonnier et Joël Magny)

---

(1) Roman fantastique de Richard Matheson.

FILMOGRAPHIE DE CLAUDE CHABROL

(revue et corrigée par le réalisateur)

1) COLLABORATIONS DIVERSES

De 1956 à 1961, Claude Chabrol produit, avec sa société Ajym-Films, **le Coup du berger** (c.m., Jacques Rivette, 1956), **le Beau Serge, les Cousins, l'Américain** (c.m., Alain Cavalier, 1958), **Véronique et son cancre** et **Charlotte et Véronique** (c.m., Eric Rohmer, 1958), **Paris nous appartient** (J. Rivette, 1958-60, co-prod. : les Films du Carrosse, société fondée par François Truffaut), **les Jeux de l'amour** (Philippe de Broca, 1959), **le Signe du lion** (E. Rohmer, 1959), **le Farceur** (Ph. de Broca, 1960), **la Ligne droite** (J. Gaillard, 1961).

De 1953 à 1957, Claude Chabrol collabore régulièrement aux Cahiers du cinéma, sous son propre nom ou sous pseudonymes (Charles Eltel et Jean-Yves Goute), puis plus épisodiquement. Il est le co-auteur, avec Eric Rohmer, du Hitchcock des Ed. Universitaires, Paris, 1957.

Claude Chabrol a collaboré à divers scénarios : **le Coup du berger** (J. Rivette, 1956), **les Quatre jeudis** (J. Rivette, non tourné), et été le conseiller technique d'**A bout de souffle** (Jean-Luc Godard, 1959) et **Happening** (Gilbert Bokanowski, 1967). En 1964, il a réalisé les sketches de liaison du film **la Chance et l'amour** (Claude Berri, Charles Bitsch, Eric Schlumberger, Bertrand Tavernier) et mis en scène Hamlet, de Shakespeare, adapté par Thierry Maulnier.

2) REALISATIONS :

1957/58 : **Le Beau Serge.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Phot. : Henri Decae. Caméra : Jean Rabier. Son : Jean-Claude Marchetti. Mont. : Jacques Gaillard. Mus. : Emile Delpierre. Conseiller technique : Jean-Paul Sassy. Int. : Gérard Blain (Serge), Jean-Claude Brialy (François), Bernadette Lafont (Marie), Michèle Meritz (Yvonne), Claude Cerval (le curé), Edmond Beauchamp (Glomaud), Jeanne Perez (l'aubergiste), André Dino (le docteur), Philippe de Broca (Jacques Rivette de la Chasuble), Claude Chabrol (La Truffe), Michel Creuse (le boulanger) et les habitants de Sardent, Creuse. Prod. : AJYM-Films. Durée : 1 h 33. Voir « Cinéma » n° 30, p. 8, n° 31, p. 73, n° 35, p. 98, n° 38, p. 112, n° 43, p. 73.

1958 : **Les Cousins.** Scén. : Claude Chabrol. Dial. : Paul Gégauff. Phot. : Henri Decae. Caméra : Jean Rabier. Déc. : Bernard Evein et Jacques Saulnier. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Paul Misraki, Mozart et Wagner. Int. : Gérard Blain (Charles), Jean-Claude Brialy (Paul), Juliette Mayniel (Florence), Claude Cerval (Clovis). Guy Decomble (le librarie), Corrado Guarducci (comte italien), Geneviève Cluny, Michèle Meritz, Stéphane Audran, Jean-Pierre Moulin, Jean-Louis Maury, Jeanne Perez, Paul Bisciglia, Françoise Vatel, André Jocelyn. Dir. de prod. : Jean Cottet. Prod. : AJYM-Films et Société Française du Cinéma pour la Jeunesse. 1 h 50. Voir « Cinéma » n° 32, p. 8, n° 35, p. 98.

1959 : **A double tour.** Scén., adapt. et dial. : Paul Gégauff d'après le roman « The Key to Nicholas Street », de Stanley Ellin. Phot. (eastmancolor) : Henri Decae. Caméra : Jean Rabier. Déc. : J. Saulnier et Bernard Evein. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Paul Misraki, Mozart et Berlioz. Int. : Madeleine Robinson (Thérèse Marcoux), Jacques Dacqmine (Henri Marcoux), Antonella Lualdi (Léda), Jean-Paul Belmondo (Lazlo Kovacs), Jeanne Valérie (Elisabeth Marcoux), André Jocelyn (Richard Marcoux), Bernadette Lafont (Julie, la bonne), Lazlo Szabo (ami de Lazlo), Mario David (le laitier), André Dino, Raymond Pélissier, Claude Chabrol (un passant). Dir. de prod. : Ralph Baum. Prod. : Paris-Films (Robert et Raymond Hakim) et Titanus Films (Rome). Durée : 1 h 40, puis 1 h 27. Voir « Cinéma » n° 44, p. 18, n° 45, p. 91 et 97.

1959/60 : **Les Bonnes Femmes.** Scén. et dial. : Paul Gégauff, d'après une idée de Claude Chabrol. Phot. : H. Decae. Caméra : J. Rabier. Déc. : Jacques Mely. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Misraki et Pierre Jansen. Int. : Bernadette Lafont (Jane), Stéphane Audran (Ginette), Clotilde Joano (Jacqueline), Lucile Saint-Simon (Rita), Ave Ninche (Mme Louise, la caissière), Sacha Briquet (Henri, le fiancé de Rita), Pierre Bertin (M. Belin, le patron du magasin), Mario David (André Laplerre, le motocycliste), Albert Dinan et Jean-Louis Maury (les dragueurs), Claude Berri (le soldat fiancé de Jane), Serge Bento (le livreur), Henri Attal et Charles Belmont (des amis de Jane et Jacqueline), Dominique Zardi (chef d'orchestre), Claude Chabrol (un baigneur à la piscine). Prod. : Paris-Films (Hakim) et Panitalia (Rome). Durée : 1 h 45 (version d'exploitation après coupures des producteurs : environ 1 h 35). Voir « Cinéma » n° 47, p. 119.

1960 : **Les Godelureaux.** Scén. : Eric Ollivier et Paul Gégauff, d'après le roman d'E. Ollivier (Denoël). Adapt. : P. Gégauff et Claude Chabrol. Dial. : P. Gégauff. Phot. : J. Rabier. Déc. : Georges Glon et Mérengel. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : James Cuenet. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Jean-Claude Brialy (Ronald), Charles Belmont (Arthur), Bernadette Lafont (Ambrosine), Jean Galland (l'oncle d'Arthur), André Jocelyn (le jeune homme), Jean Tissier (le président), Sacha Briquet (le cousin Henri), Sophie Grimaldi (la fiancée), Stéphane Audran (Xavière, la danseuse), Parisys (Pimprenette de Folligny, la chanteuse), Juliette Mayniel (la religieuse), Albert Dinan et J.-L. Maury (deux

curés). Laura Carli, Pierre Vernier, Rudy Lenoir, Jeanne Perez, Attal et Zardi, Mario David, Claude Chabrol (un client dans un café). Prod. : International Production, Cocinor et S.P.A. Cinematografica (Rome). Marceau. Durée : 1 h 39. Voir « Cinéma » n° 55, p. 105.

1961 : **L'Avarice** (sketch des **Sept péchés capitaux**). Scén. et dial. : Félicien Marceau. Phot. : J. Rabier. Déc. : Bernard Evein. Son : Jean Labussière. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Danièle Barraud (la prostituée), Jacques Charrier, J.-C. Brialy, Claude Rich, Sacha Briquet, Claude Berri, Serge Bento, Jean-Pierre Cassel, Jean-Claude Masseulier, Michel Benoist, André Jocelyn, André Chanal (les polytechniciens), Claude Chabrol (vendeur au drugstore des Champs-Elysées). Dir. de prod. : Jean Lavie. Prod. : Gibé-Franco-London-Titanus (Rome). Durée : 18 min. (environ). Sortie : Paris, 7 mars 1962. Réalisation des autres sketches : Sylvain Dhomme et Eugène Ionesco (La Colère), Edouard Molinaro (L'Envie), Jean-Luc Godard (La Paresse), Jacques Demy (La Luxure), Roger Vadim (L'Orgueil), P. de Broca (La Gourmandise). Voir « Cinéma » n° 65, p. 104.

1961 : **L'Œil du Malin.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Collaborateur littéraire : Martial Matthieu (C. Chabrol et P. Gégauff). Phot. : J. Rabier. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Jacques Charrier (Albin Mercier), Stéphane Audran (Hélène Hartman), Walter Reyer (Andréas Hartman), Daniel Boulanger (policier). Prod. : Rome-Paris-Films (Georges de Beauregard). Durée : 1 h 20. Voir « Cinéma » n° 67, p. 114.

1961/62 : **Ophélia.** Scén. : Paul Gégauff. Adapt. et dial. : Claude Chabrol et P. Gégauff. Collaborateur littéraire : Martial Matthieu (C. Chabrol et P. Gégauff). Phot. : J. Rabier. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Alida Vali (Claudia Lesurf), Claude Cerval (Adrien Lesurf), André Jocelyn (Yvan Lesurf), Juliette Mayniel (Lucie), Robert Burnier (André Lagrange), Jean-Louis Maury (Sparkos), Sacha Briquet (le fossoyeur), Liliane David (la serveuse), Pierre Vernier (le maître d'hôtel), Serge Bento (François), Roger Carrel (ouvrier), Lazlo Szabo (un garde idiot), Attal et Zardi (deux gardes). Prod. : Boreal-Films. 1 h 42. Voir « Cinéma » n° 67, p. 114, et n° 84, p. 5 (entretien).

1962 : **Landru.** Scén. et dial. : Françoise Sagan et Claude Chabrol. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Jacques Saulnier. Son : Julien Coutellier. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Charles Denner (Landru), Danielle Darrieux (Berthe Héon), Michèle Morgan (Célestine Buisson), Juliette Mayniel (Anna Colomb), Catherine Rouvel (Andrée Babelet), Mary Marquet (Mme Guillin), Hildegarde Neff (la dame allemande), Stéphane Audran (Fernande Segret), Denise Provence (sœur de C. Buisson), Jean-Louis Maury (commissaire Belin), Sacha Briquet (le substitut), Robert Burnier (le président), Claude Mansart (Me de Moro-Giafferi), Françoise Lugagne (Mme Landru), Mario David (le procureur), Serge Bento (le fils Landru), Diane Lepvrier (la fille Landru), Raymond Queneau (Clemenceau), Jean-Pierre Melville (Mandel), Attal et Zardi (deux gendarmes), Giselle Sandré, Huguette Forge. Dir. de prod. : Jean Lavie et Bruna Drigo. Prod. : Rome-Paris-Films (G. de Beauregard) et C.C.C. (Rome). 1 h 55. Voir « Cinéma » n° 71, p. 55 et n° 74, p. 131.

1963 : **L'Homme qui vendit la tour Eiffel** (sketch des **Plus belles escroqueries du monde**). Scén. et dial. : Paul Gégauff. Phot. : J. Rabier. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Jean-Pierre Cassel (l'escroc), Francis Blanche (l'acheteur), Catherine Deneuve, Jean-Louis Maury, Sacha Briquet, Philomène Toulouse. Dir. de prod. : Philippe Séné. Prod. : Ulysse (Pierre Roustang, Paris), Primex, Vides (Rome), Caesar (Amsterdam), Toho (Tokyo). Durée : 18 min. (environ). Réalis. des autres sketches : Hiromichi Horikawa *(Les Cinq bienfaiteurs de Fumiko)*, Roman Polanski *(La Rivière de diamants)*, Ugo Gregoretti *(La Feuille de route)* et Jean-Luc Godard pour *le Grand escroc* distribué à part comme court métrage. Voir « Cinéma » n° 65, p. 104.

1964 : **Le Tigre aime la chair fraîche.** Scén. : Antoine Flachot (pseudonyme de l'acteur Roger Hanin). Adapt. et dial. : Jean Halain. Phot. : J. Rabier. Son : J.-C. Marchetti. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Roger Hanin (Louis Raplère, le Tigre), Maria Mauban (Mme Baskine), Daniela Bianchi (Mehlica Baskine), Roger Dumas (Duvet), Pierre Moro (Ghislain), Mario David (Dobrovsky), Jimmy Caroubi (le nain), Stéphane Audran (la chanteuse d'opéra), Sauveur Sasportes (Baskine),

Jacques Charrier dans l'Avarice

Antonio Passalia (Koubassi), Albert Dagnan, Roger Rudel, Carlo Nell, Maurice Besson, Attal et Zardi (deux tueurs à l'aéroport), Christa Lang, Guy d'Avout. Prod. : Progefi (Christine Gouze-Rénal). Durée : 1 h 25. Voir « Cinéma » n° 92, p. 127.

1964 : **La Muette (sketch de Paris vu par).** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Phot. (16 mn. Couleur) : J. Rabier. Déc. : Eliane Bonneau. Mont. : Jacqueline Raynal. Int. : Claude Chabrol (le père), Stéphane Audran (la mère), Gilles Chusseau (le fils), Dinah Saryl (la bonne). Prod. : Films du Losange (Barbet Schroeder). Réal. des autres sketches : Jean-Daniel Pollet *(Rue Saint-Denis)*, Jean Rouch *(Gare du Nord)*, Jean Douchet *(Saint-Germain-des-Prés)*, Eric Rohmer *(Place de l'Etoile)*, Jean-Luc Godard *(Montparnasse et Levallois)*. Voir « Cinéma » n° 101, p. 116.

1965 : **Marie-Chantal contre Dr Kha.** Scén. : Claude Chabrol et Christian Yve, d'après le personnage de Jacques Chazot. Dial : Daniel Boulanger. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Odet. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Marie Laforêt (Marie-Chantal), Francisco Rabal (Paco Castillo), Serge Reggiani (Ivanov, espion russe), Gilles Chusseau (Gregor, fils de l'espion russe), Charles Denner (Johnson, espion américain), Akim Tamiroff (Dr Lambaré — Dr Kha), Pierre Moro (Hubert, le cousin de Marie-Chantal), Roger Hanin (Bruno Kerrien, espion français), Robert Burnier (tueur du Dr Kha), Antonio Passalia (Sparafucile), Stéphane Audran (Olga), Gérard Tichy, Claude Chabrol (le barman qui n'aime pas le jus de pamplemousse). Prod. : Rome-Paris-Films (G. de Beauregard), Dia (Madrid), Mega (Rome), Maghreb-Unifilms (Casablanca). Durée : 1 h 54. Voir « Cinéma » n° 99, p. 118.

1965 : **Le Tigre se parfume à la dynamite.** Scén. : Antoine Flachot (Roger Hanin). Adapt. et dial. : Jean Curtelin. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Jean Wiener. Int. : Roger Hanin (le Tigre), Margaret Lee (Pamela Mitchum, alias Pamela Johnson), Michel Bouquet (Vermorel), Roger Dumas (Duvet), J.-M. Caffarel (colonel Pontarlier), Micaela Cendali (Sarita Sanchez), Georges Rigaud (commandant Damerec), Dodo Assad Bahador (Hans Hienz von Wunchendorf), Carlos Casaravilla (Ricardo Sanchez), Michel Etcheverry, Claude Chabrol (le médecin ivrogne). Prod. : Progefi (Christine Gouze-Rénal), Dino de Laurentiis (Rome), Balcazar (Barcelone). Durée : 1 h 25. Voir « Cinéma » n° 102, p. 134.

1966 : **La Ligne de démarcation.** Scén. : colonel Rémy d'après ses ouvrages. Adapt. et dial. : Claude Chabrol. Phot. : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : Pierre Jansen. Int. : Maurice Ronet (comte de Damville), Jean Seberg (Mary, sa femme), Daniel Gelin (Dr Lafaye), Stéphane Audran (sa femme), Jacques Perrin (Michel, le radio), Jean Yanne (Tricot, l'instituteur), Noël Roquevert (Meneru, le patron du café), Roger Dumas (Chétl, le passeur), Mario David (Urabin, le garde-chasse), Jean-Louis Maury et Paul Gégauff (les deux de la Gestapo), Claude Berri (le chef de famille juif), Claude Leveillée (l'Anglais), Reinherdt Kolldehoff (major von Pritsch), Dominique Zardi (un soldat allemand) et Jean Attal (un gendarme français). Prod. : Rome-Paris-Films (G. de Beauregard) et S.N.C. Durée : 1 h 55. Voir « Cinéma » n° 108, p. 104, et n° 109, p. 33 (entretien).

1966 : **Le Scandale.** Scén. : Claude Brûlé et Derek Prouse, d'après une idée de William Benjamin (Raymond Eger). Dial. : Paul Gégauff. Phot. (technicolor) : J. Rabier. Déc. : Rino Mondellini. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Anthony Perkins (Christopher Belling), Maurice Ronet (Paul Wagner), Yvonne Furneaux (Christine Belling), Stéphane Audran (Jacqueline-Lydia), Suzanne Lloyd (Evelyne Whartom), Catherine Sola (Denise), Christa Lang (Paula), George Skaff (M. Loukhoum), Henry Jones (M. Clark), Marie-Ange Anies (Michèle), Robert Burnier, Attal et Zardi (deux des agresseurs au début). Prod. : Universal-France (Raymond Eger). Durée : 1 h 50. Voir « Cinéma » n° 116, p. 110.

1967 : **La Route de Corinthe.** Scén. : Daniel Boulanger et Claude Brûlé, d'après le roman de Claude Rank (Fleuve Noir). Dial. : D. Boulanger. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Aravantino. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Jean Seberg (Shanny), Maurice Ronet (Dex), Christian Marquand (Robert), Michel Bouquet (Sharps), Antonio Passalia (tueur), Saro Urzzi (Kyralidès), Paolo Justi (Joslo), Claude Chabrol (l'indicateur Alcibiade). Prod. : Films La Boétie (André Génovès), Orion-Films (Paris), C.G.F.C. (Rome). Durée : 1 h 30. Voir « Cinéma » n° 121, p. 119.

1967 : **Les Biches.** Scén. : Claude Chabrol et Paul Gégauff. Dial. : P. Gégauff. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Marc Berthier. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Stéphane Audran (Frédérique), Jacqueline Sassard (Why), Jean-Louis Trintignant (Paul Thomas), Henri Attal (Robègue) et Dominique Zardi (Rials), Nane Germon (Violetta), Serge Bento (l'antiquaire), Henri Frances, Claude Chabrol (le metteur en scène). Dir. de prod. : Georges Casati. Prod. : Films La Boétie (A. Génovès) et Alexandra (Rome). Durée : 1 h 28. Voir « Cinéma » n° 130, p. 127.

1968 : **La Femme infidèle.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Chanson : Dominique Zardi. Int. : Stéphane Audran (Hélène Desvallées), Michel Bouquet (Charles Desvallées), Maurice Ronet (Victor Pegala), Michel Duchaussoy (officier de police Duval), Guy Marly (officier de police Gobet), Serge Bento (détective privé), Louise Chevalier (la bonne), Louise Rioton (la mère de Charles), Henri Marteau (Paul), Stéphane di Napoli (Michel Desvallées, le fils), François Moro-Giafferi (Frédéric), Dominique Zardi (camionneur), Henri Attal (client du café), Donatella Turri (Brigitte, la secrétaire). Prod. : Films La Boétie

(A. Génovès) et Cinegay (Rome). Durée : 1 h 35. Voir « Cinéma » n° 134, p. 117.

1969 : **Que la bête meure.** Scén. et dial. : Paul Gégauff et Claude Chabrol, d'après le roman « The Beast must die » (Presses de la Cité), de Nicholas Blake (pseudonyme du poète anglais Cecil Day Lewis). Prod. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Michel Duchaussoy (Charles Thénier), Caroline Cellier (Hélène Lanson), Jean Yanne (Paul Decourt), Anouk Ferjac (Jeanne Decourt), Maurice Pialat (le commissaire), Guy Marly (Jacques Ferrand), Lorraine Rainer (Anna Ferrand), Marc di Napoli (Philippe, le fils de Paul), Stéphane di Napoli (Michel, le fils de Charles), Jean-Louis Maury (le paysan, puis l'ami de Charles), Louise Chevalier. Prod. : Films La Boétie (A. Génovès) et Rizzoli-Films (Rome). Durée : 1 h 53. Voir « Cinéma » n° 139, p. 121.

1969 : **Le Boucher.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Chanson : Dominique Zardi. Int. : Stéphane Audran (Mlle Hélène, l'institutrice), Jean Yanne (Popaul, le boucher), Roger Rudel (Grumbach, le commissaire), Mario Beccaria (Léon Hamel), William Guérault (Charles, l'écolier), Antonio Passalia (Angelo, le chanteur de la noce), Pascal Ferone. Prod. : Films La Boétie (A. Génovès) et Euro-International. Durée : 1 h 35. Voir « Cinéma » n° 145, p. 94 (entretien).

1970 : **La Rupture.** Scén. et dial. : Claude Chabrol, d'après le roman de Charlotte Armstrong. « Le Jour des Parques » (Juillard). Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : P. Jansen. Int. : Stéphane Audran (Hélène Régnier), Jean-Pierre Cassel (Paul Thomas), Jean-Claude Drouot (Charles Régnier), Michel Bouquet (Ludovic Régnier), Marguerite Cassan (Emile Régnier), Annie Cordy (Mme Pinelli), Jean Carmet (M. Pinelli), Michel Duchaussoy (maître Jourdan), Catherine Rouvel (Sonia), Mario David (Gérard Mostelle), Katia Romanoff (Elise), Margo Lion (Parque 1), Louise Chevalier (Parque 2), Maria Pichi (Parque 3), Angelo Infanti (docteur Blanchard), Laurent Brunschwick (Michel, l'enfant), Dominique Zardi (le marchand de ballons), Claude Chabrol (un passager dans le tramway). Prod. : Films La Boétie (A. Génovès), Euro International (Rome) et Cinévog-Films (Bruxelles). Durée : 2 h 04. Voir « Cinéma » n° 149, p. 116.

1970/71 : **Juste avant la nuit.** Scén et dial. : Claude Chabrol, d'après le roman de Edward Atlyah, « The Thin Line » (traduction en France en 1963 sous le titre « L'étau », chez Gallimard, coll. Panique). Phot. (eastmancolor) : J. Rabier. Caméra : Charles-Henri Montel. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Mont. : J. Gaillard. Mus. : J. Jansen. Int. : Michel Bouquet (Charles Masson), Stéphane Audran (Hélène Masson), François Périer (François Tellier), Jean Carmet (Jeannot), Dominique Zardi (Prince), Henri Attal (l'Inspecteur Cavanna), Paul Temps (Bardin), Daniel Lecourtois (Dorfmann), Cella (Jacqueline), Patrick Gilliot (Auguste Masson), Brigitte Perin (Joséphine Masson), Marcel Gassouk (le barman), Clelia Matania (Mme Masson), Anna Douking (Laura), Roger Leumont (commissaire Delfeil), Marina Ninchi (Gina), J. M. Arnoux (un agent), Dominique Marcas (Mme Ortiz), Gilbert Servien (policier). Prod. : Films La Boétie (A. Génovès) et Cinemar (Rome). Durée : 1 h 46. Voir « Cinéma » n° 156, p. 109.

1971 : **La Décade prodigieuse.** Scén. et dial. : Paul Gégauf, Eugène Archer, Paul Gardner, d'après le roman d'Ellery Queen (Stock). Phot. (couleurs) : Jean Rabier. Mus. : Pierre Jansen. Déc. : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Montage : J. Gaillard. Int. : Orson Welles (Théo Van Horn), Anthony Perkins (Charles Van Horn), Michel Piccoli (Paul Régis), Marlène Jobert (Hélène Van Horn), Guido Alberti, Giovanni Scinto, Tsilla Chelton, Vittorio Sanipoli. Prod. : Films La Boétie (A. Génovès). Durée : 1 h 50. Voir « Cinéma » n° 162, p. 118.

1972 : **Docteur Popaul.** Scén. et dial. : Claude Chabrol et Paul Gégauf, d'après le roman d'Hubert Monteilhet « Meurtre à loisir ». Photo. (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Guy Littaye. Mus. : Pierre Jansen. Mont. : Jacques Gaillard. Int. : Jean-Paul Belmondo (Dr Paul Sinay), Mia Farrow (Christine), Laura Antonelli (Martine), Daniel Ivernel (Berthier), Daniel Lecourtois (Dupont), Marlène Appelt (Carole), Michel Peyrelon (Joseph). Prod. : Films

Jean-Paul Belmondo dans **Docteur Popaul**

La Boétie (André Génovès). Durée : 1 h 45. Voir « Cinéma » n° 170, p. 141.

1973 : **Les Noces rouges.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Photo (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Guy Littaye. Mus. : Pierre Jansen. Son : Guy Chichignoud. Mont. : Jacques Gaillard. Int. : Stéphane Audran (Lucienne), Michel Piccoli (Pierre), Claude Pléplu (Paul), Clotilde Joano (Clotilde), Eliana de Santis (Hélène), François Robert (Auriol), Daniel Lecourtois (le Préfet), Pipo Merisi (Berthier), Ermano Casanova (le conseiller). Prod. : Films La Boétie (André Génovès) - Canaria Film (Rome). Durée : 1 h 30. Voir « Cinéma » n° 175, p. 125.

1973 : **Nada.** Scén. et dial. : J.-P. Manchette et C. Chabrol d'après le roman de Jean-Patrick Manchette. Photo. (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Guy Littaye. Mus. : Pierre Jansen. Son : Guy Chichignoud. Mont. : Jacques Gaillard. Int. : Fabio Testi (Diaz), Marlangela Melato (Cash), Maurice Garrel (Epaulard), Michel Duchaussoy (Treuffais), Michel Aumont (Goemond), Didier Kaminka (Meyer), Lou Castel (d'Arey), Katia Romanoff (Anna Meyer), André Falcon (le Ministre), Lyle Joyce (l'Ambassadeur Poindexter), Francis Lax (Edouard Longuevache), Viviane Romance (Madame Gabrielle), François Perrot (le chef de cabinet), Rudy le Noir (Monsieur Bouillon), Daniel Lecourtois (le Préfet), Jacques Préboist (l'automobiliste). Prod. : Films La Boétie (André Génovès) - Italian International Film (Rome). Durée : 1 h 40. Voir « Cinéma » n° 183, p. 102.

1974 : **Une partie de plaisir.** Scén. et dial. : Paul Gégauff. Photo. (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Guy Littaye. Mus. : Beethoven, Brahms, Schubert. Son : Guy Chichignoud. Mont. : Jacques Gaillard. Int. : Paul Gégauff (Philippe), Danièle Gégauff (Esther), Clémence Gégauff (Elise), Paula Moore (Sylvia), Michel Valette (Katkof), Gian Carlo Sisti (Habib), Cécile Vassort (Annie), Mario Santini (Rosco), Pierre Santini (Michel), Jean-Christophe Quef (François), Aurora Maris (Louise). Prod. : Films La Boétie (André Génovès) - Gerico Sound (Rome). Durée : 1 h 40. Voir « Cinéma » n° 195, p. 139.

1974 : **Les Innocents aux mains sales.** Scén. et dial. : Claude Chabrol, d'après un roman de Richard Neely (Gallimard). Photo. (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Guy Littaye. Mus. : Pierre Jansen, dirigée par André Jouve. Son : Guy Chichignoud. Mont. : Jacques Gaillard. Int. : Romy Schneider (Julie Wormser), Rod Steiger (Louis Wormser), Jean Rochefort (Maître Légal), Paolo Giusti (Jeff Marle), François Maistre (commissaire Lamy), Pierre Santini (commissaire Villon), François Perrot (Georges Thorent), Hans-Christian Blech (l'employé aux coffres), René Piget (le mécanicien), Dominique Zardi (un agent), Henri Attal (un agent), Jean Charlian (le policier du bateau), Georges Blain (le joueur de boules), Gilbert Servien (l'huissier). Prod. : Films La Boétie (André Génovès) - Terra Filmkunst Gmbh (Berlin) - Jupiter Generale Cinematografica (Rome). Durée : 2 h. Voir « Cinéma » n° 198, p. 137.

1975 : **Les Magiciens.** Scén. et dial. : Paul Gegauff. Adaptation : Pierre Lesou, d'après le roman de Frédéric Dard « Initiation au meurtre » (Ed. Fleuve noir). Photo. (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : André Labussière. Son : Guy Chichignoud. Mont. : Monique Gaillard et Luce Grünenwald. Int. : Jean Rochefort (Edouard), Franco Nero (Sadry), Stefania Sandrelli (Sylvie), Gert Fröbe (Vestar), Gila von Weitershausen (Martine). Prod. : Carthago Films (Tarak Ben Ammar, Paris) - Mondial Te-Fi (Rome) - Maran Films (Munich). Durée : 1 h 30.

1976 : **Folies bourgoises.** Scén. et dial. : Claude Chabrol, Norman Enfield, Ennio, de Concini, Maria-Pia Fusco, d'après le roman de Lucie Faure « le Malheur fou » (Juillard). Photo (couleurs) : Jean Rabier. Déc. : Maurice Sergent. Mus. : Manuel de Sica. Mont. : Monique Fardoulis. Int. : Stéphane Audran (Claire), Bruce Dern (William), Ann Margret (la traductrice), Jean-Pierre Cassel (Jacques), Sydne Rome (Nathalie), Maria Schell (Gretel), Charles Aznavour (Dr. Lartigue), Thomas Milliam (le détective), Curd Jürdens (le bijoutier), Francis Perrin (Robert), Sybil Danning, Mauro Parenti, Yvonne Gaudeau. Prod. : Barnabé Productions (Paris). Gloria Films (Rome). CCC Film-kunst (Berlin). Durée : 1 h 45. Voir « Cinéma n° 211, p. 153.

1976 : **Alice ou la dernière fugue.** Scén. et dial. : Claude Chabrol. Photo (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Maurice Sergent. Son : Alain Sempé. Mus. : Pierre Jansen, Mozart. Mont. : Monique Fardoulis. Int. : Sylvia Kristel (Alice Carrol), Charles Vanel (Vergennes), André Dussolier (le jeune homme du parc, le pompiste), Fernand Ledoux (le docteur), Thomas Charol (l'enfant), Bernard Rousselet (le mari), François Perrot (l'homme de 40 ans), Jean Carmet (Colas), Catherine Druzy (l'Infirmière), Katia Romanoff (serveuse d'auberge), Jean Cherlian (Emile), Jean Leboulbar (le 1er homme), Louise Rioton (la femme qui chante « le Temps des cerises »), Noël Simsolo (le jeune homme du banquet), Cécile Maistre (la petite fille de la station service). Prod. : Eugène Lépicier, Patrick Hildebrand, Pierre Gauchet, pour Filmel-PHPG. Durée : 1 h 33. Voir « Cinéma » n° 219, p. 100.

1977 : **Les liens de sang. (Blood Relatives).** Scén. et dial. : Claude Chabrol et Sydney Banks, d'après le roman d'Ed. Mc Brain « Blood Relatives ». Photo (couleurs) : Jean Rabier. Mus. : Pierre Jansen. Son : Patrick Rousseau. Mont. : Yves Langlois. Int. : Donald Sutherland (inspecteur Carella), Stéphane Audran (Mme Lowery), Aude Landry (Patricia), Lise Langlois (Muriel), Laurent Malet (Andrew), David Hemmings (Amstrong), Donald Pleasence (Donlac), Micheline Lanctot (Mme Carella), Ian Ireland (Klinger), Tommy Tucker (Jean Hanley), Julie Anna (Mme Hanley), Gregory Janis (Louis Sully), John King (Paul Gaddis), Victor Knight (le médecin-légiste), Marguerite Lemir (Helen), Penelope Bahr (l'amie des Carella), Tim Henry (capt. marriott), Jan Chamberlain (la grand-mère), Jean Labelle, Howard Ryckpan, Jérôme Thibergein, Terence Robs. Prod. : Eugène Lépicier, Denis Héroux, Julian Melzack, pour Filmel (Paris), Cinevideo et Classic

Film (Montréal). Durée : 1 h 40. Voir « Cinéma n° 230 », p. 89.

1978 : **Violette Nozière.** Scén. : Odile Barski, Hervé Bromberger, Frédéric Grendel, Claude Chabrol, dialogues Odile Barski, d'après le livre de Jean-Marie Fitère (Presses de la Cité). Photo (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Jacques Brizzio. Mus. : Pierre Jansen. Son : Patrick Rousseau. Mont. : Yves Langlois. Cost. : Pierre Nourry. Int. : Isabelle Huppert (Violette Nozière), Stéphane Audran (Germaine Nozière), Jean Carmet (Baptiste Nozière), Lisa Langlois (Maddy), Jean-François Garreaud (Jean Dabin), Bernard Alane (le fils Pinguet), Jacqueline Alexandre (une ménagère), Dora Doll (Madame Mayeul), Bernadette Lafont (une co-détenue), Bernard Lajarrige, François Maistre, Jean Parédès, Dominique Zardi, Henri Attal, Odile Barski, Louise Chevalier, Jean-Marie Arnoux, Albert Augier, Serge Bento, Serge Berry, Fabrice Luchini, Henri-Jacques Huet, Benoît Ferreux, Suzanne Bertois, Micheline Bourday, Zoé Chauveau, Jean-Pierre Coffe, Francine Cornu, Mario David, Brigitte Defrance, Jean-François Dupas, Michel Duplaix, François-Eric Gendron, Gregory Germain, Florence Guerfy, Raoul Guylad, Marius Laurey, Rudy Lenoir, Sylvie Moreau, Jean-Claude Montells, Francine Olivia, Jacqueline Piereux, Philippe Procot, Priscilla Saillard, Odile Barski.

1980 : **Le Cheval d'orgueil.** Scén. et dial. : Daniel Boulanger, Claude Chabrol, d'après le livre de Pierre-Jaquez Hélias (Plon). Photo (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Hilton McConnico. Cost. : Magali Dray. Mus. : Pierre Jansen. Son : René Levert. Mont. : Monique Fardoulis. Int. : Jacques Dufilho (Alain, le grand-père), Bernadette le Saché (Anne-Marie, la mère), François Cluzet (Pierre-Alain, le père), Ronan Hubert (Pierre-Jacques à 7 ans), Arnel Hubert (Pierre-Jacques à 11 ans), Paul Le Person (Gourgon, le facteur), Michel Blanc (Corentin Calvez), Pierre Le Rumeur (le conteur), Dominique Lavanant (Marie-Jeanne, la sage-femme), Bernard Dumaine (le député Le Bail), Michel Robin (le Marquis), Pierre Dumeniaud (le cousin Jean), Jacques Chailleux (Jeannot les mille métiers), Yves Morgan (l'homme au baluchon), avec la voix de Georges Wilson et 1 000 figurants, dont 200 enfants. Prod. : Georges de Beauregard, pour Bela et TF1. Durée : 2 h. Voir « Cinéma » n° 262, p. 85, 97 et 123.

1982 : **Les Fantômes du chapelier.** Scén. et dial. : Claude Chabrol, d'après le roman de Georges Simenon (Presses de la Cité). Photo (eastmancolor) : Jean Rabier. Déc. : Jean-Louis Poveda. Mus. : Mathieu Chabrol. Son : René Levert. Cost. : Magali Fustier. Mont. : Monique Fardoulis. Int. : Michel Serrault (Léon Labbé), Charles Aznavour (Kachoudas), Monique Chaumette (Mme Labbé), Aurore Clément (Berthe), Isabelle Sadoyan (Alice Kachoudas), Christine Paolini (Louise), Fabrice Ploquin (Valentin), Mario David (le commissaire Pigeac), Jean Champion (le sénateur Laude), François Cluzet (Jeantet), Nathalie Hayat (Esther), Marcel Guy (Gabril), Victor Garrivier (Dr. Chaudreau), Jean Leumais (Lambert), Robert Party (Insp. Callie), Bernard Dumaine (Arnoult), Jean-Claude Bouillaud (le père de Louise), Pierre-François Dumeniaud, Jean-Marie Lancelot, Isabelle Lafon, Aurore Paquiss, J.-C. Reux, Marcel Godot, Mme Bethelom, Odile Chapal, Mme Chamiot. Prod. : Horizon Productions, SFPC, Films Antenne 2. Dist. : Gaumont. Durée : 2 h. Voir « Cinéma » n° 282, p. 87.

3) TELEVISION

1974 : **De Grey,** d'après Henry James. Durée : 51 mn. Avec Hélène Perdrière, Daniel Lecourtois, Catherine Jourdan.

1974 : **Le Banc de la désolation,** d'après Henry James. Durée : 52 mn. Avec Catherine Samie, Michel Duchaussoy, Thalie Fruges, Roger Lumont, Francis Lax.

1974 : **Monsieur Bébé** (série « Histoires insolites »), d'après Julio Cortazar. Durée : 52 mn. Avec Denise Gence, Marc Doelnitz, Bernard Jeantet, Daniel Ollie.

1974 : **Nul n'est parfait** (série « Histoires insolites »), d'après G.C. Mandel. Durée : 52 mn. Avec Caroline Cellier, Michel Duchaussoy, Catherine Chauvière, Daniel Lecourtois.

1974 : **Une invitation à la chasse** (série « Histoires insolites »), d'après George Hitchcock. Durée : 52 mn. Avec Jean-Louis Maury, Margarethe Von Trotta, Henry Attal, Dominique Zardi.

1974 : **Les Gens de l'été** (série « Histoires insolites »), d'après Shirley Jackson. Durée : 52 mn. Avec Madeleine Ozeray, François Vibert, Serge Bento, Dieter Augustin.

1978 : **La Boucle d'oreille,** d'après William Irish. Durée : env. 52 mn. Avec Thérèse Liotard, Pierre Douglas, Jacques Spiesser.

1979 : **Fantomas,** feuilleton dont C. Chabrol réalise deux épisodes : « l'Echafaud magique » et « le Tramway fantôme ». Durée : 1 h 30 environ chacun. Avec Helmut Berger, Gayle Hunnicut, Jacques Dufilho, Pierre Mallet.

1980 : **Mme le Juge,** feuilleton dont Cl. Chabrol réalise un épisode : « 2 + 2 = 4 ». Durée : 1 h 30 env. Avec Simone Signoret, François Perrot, Benoît Ferreux, Michel Vitold, Mario David.

1980 81 : **Saint-Saens, Prokofiev, Liszt,** trois émissions (52 mn. env.) de la série « les Musiciens ».

1981 : **Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume,** d'après Edgar Allan Poe. Durée : 1 h 30 env. Avec Pierre Le Rumeur, Coco Ducados.

1982 : **Les Affinités électives,** d'après Goethe (co-prod. franco-tchèque). 2 h env. Avec Stéphane Audran, Pascale Reynaud, Helmut Griem, Michael Degem, Jarmila Svelova, M. Langmiller, Mme Fialova, M. Benech.

1982 : **M. Le Maudit** (8 mn env.), pour « Cinéma, cinémas ». Avec Jacques Villeret.

1982 : **La Danse de mort,** d'après August Strindberg. En tournage. Avec Michel Bouquet, Juliette Carré, Niels Arestrup.

4) PUBLICITES

Claude Chabrol a réalisé un certain nombre de films publicitaires, en particulier pour : les cigarettes Winston, les parfums Cloé, le collectif des pâtes (quatre spots), le SERNAM, le fromage Gueule d'amour, la Renault 5, les meubles Lévitan (deux spots), Veil, le Sapeur camembert (Bridel, deux spots), les Ducs de Gascogne (inédit), l'entremet Franco-russe.

APRÈS VALENCE 82

FAITS DIVERS ET CINEMA

CHOISIR le fait divers comme thème de ces huitièmes rencontres de Valence était une belle gageure.

De façon générale, et quel que soit le thème choisi, il n'est jamais évident d'établir une programmation. L'on sait, par expérience, qu'aussi précis soit le sujet proposé, il reste toujours un peu « bateau », et, qu'en fin de compte, il est bien facile de justifier la présence de tel ou tel film dans le cadre d'un festival.

Malgré ce, il est des thèmes qui permettent de resserrer le cadre et d'éviter par trop les dérives. Il en est d'autres, en revanche, qui les permettent toutes. Pourquoi pas ? Après tout, il n'est pas désagréable de voguer au gré de la fantaisie.

Gageure que le fait divers au cinéma ? Oui, pari insolent, et, en ce qui me concerne, pari gagné.

Ne nous étonnons pas si le sexe et le crime étaient à l'ordre du cinéma. La lecture, même sommaire, des rubriques « fait divers » dans la presse fait apparaître clairement que sexualité et criminalité orchestrent un fascinant cortège de meurtres.

Fascinant ? Voilà bien où le bât blesse. Très rapidement s'est opéré le clivage entre les amoureux du fait divers et les autres : les méfiants, les suspicieux — parfois à juste titre d'ailleurs.

Simplifions à l'extrême. Bien vite se sont constitués deux camps : les journalistes d'un côté, les historiens ou supposés tels de l'autre.

Les tables rondes étaient bien caractéristiques à cet égard, la passion excessive des uns entraînant le refus obstiné des autres.

Un dialogue difficile, des débats cristallisant des oppositions et interdisant en partie un approfondissement de la question.

Dans cette affaire, les journalistes ont leur part de responsabilité. Condamnés d'avance par les tenants de l'Histoire, ils se sont souvent comportés en coupables, cautionnant de fait un acte d'accusation qu'ils auraient eu tout intérêt à tourner en ridicule.

La chose n'était pas facile dans un climat d'hostilité peu propice aux échanges. Tout de même, il m'aurait été agréable de leur voir afficher une superbe qui leur fit cruellement défaut.

LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR

par Alain Carbonnier

Quant aux sceptiques, aux rétifs de l'anecdote, ils auraient pu éviter de brandir l'évangile économique aux couleurs du marxisme.

Si, l'an dernier, le thème choisi était Rome, on a bien l'impression que c'est seulement cette année que furent mis en pratique les jeux du cirque où journalistes de tout poil se retrouvèrent dans l'arène afin d'y être dévorés.

Il y avait même un flic. Pensez donc ! On cria immédiatement haro sur le baudet. Un peu facile. Il n'est pas dans mes intentions de défendre le commissaire Le Taillanter ; il se défend très bien lui-même d'une part, et sa position fut quelque peu ambiguë d'autre part ; mais je regrette un consensus qui coûte si peu.

Cela dit, il serait injuste de ne retenir que l'aspect négatif de ces tables rondes. Décevantes sur certains plans, elles ont, malgré tout, permis de rendre sensible la trame du discours induit par le fait divers : le fortuit s'opposant à la nécessité, le triomphe de l'événementiel prétendant échapper aux rigueurs de l'Histoire.

Dès lors, ne soyons pas surpris si les intellectuels ont tendance à bouder le fait divers. Sa gourmandise à se repaître du quotidien lui fait fuir avec horreur les grands problèmes.

Il représente la victoire de l'anecdote qui refuse de s'embarrasser des traditionnelles divisions du tout social : l'économique, le politique, le technique, le social... Il se cantonne dans son trou d'ombre d'où les media le font surgir rutilant, dérisoirement sordide et somptueux. L'histoire échappe à l'Histoire. Mieux, elle semble s'en moquer.

Le fait divers s'oppose à l'Histoire comme la chanson populaire s'oppose à la « grande musique ».

Il respire la vulgarité, la trivialité.

Et, comme pour la chanson, le « petit peuple » y trouve un langage accessible propre à le faire frissonner, à exacerber ses fantasmes.

En cela, le cinéma de fait divers est d'emblée un cinéma populaire. La majorité des films présentés au cours de ces rencontres pouvaient d'ailleurs se classer sous la rubrique « grand public », de ***Panique*** *à* ***Mourir d'aimer****, en passant par* ***le Corbeau, la Cinquième victime, le Faux coupable*** *ou* ***Monsieur Verdoux****... Que Cayatte voisine avec Lang n'est pas gênant dans cette perspective : la médiocrité du premier ne risque pas d'altérer le génie du second.*

Parmi les classiques ou assimilés, une grande émotion : ***Elle et lui*** *(de Léo Mac Carey). Je revoyais le film dans une copie rose pâle, complètement virée (honte au distributeur) et, malgré ce, le bonheur de redécouvrir un mélodrame égal aux plus grands.*

Mac Carey possède l'un des registres les plus étendus de l'histoire du cinéma. A la manière d'un chanteur d'opéra capable de passer de l'aigu le plus acéré au grave le plus sombre, il joue sur les tonalités avec une maîtrise époustouflante. De la comédie où nous étions quelques secondes avant, il nous plonge dans le drame pour revenir aussitôt après au sourire. Un grand virtuose, la démonstration d'un maître auquel le cinématographe doit ses moments les plus intenses.

Ce ne fut pas rien, non plus, que de revoir ***la Ronde de l'aube*** *de Dou-*

Le Démon des armes
de J.H. Lewis :
« Une merveilleuse surprise choisie par Claude Chabrol... »

glas Sirk devant une salle médusée. Nous reviendrons longuement sur ce cinéaste à la fin de l'année.

De même, notre revue ayant consacré récemment de longues études à Fritz Lang et à Jean-Pierre Mocky, je crois inutile de rendre compte de **la Cinquième victime** et **Fury**, pas plus que de **la Cité de l'indicible peur** ou du **Témoin.**

Plus intéressant est de glisser quelques mots sur les inédits, les films plus méconnus et/ou non encore distribués.

L'Amour sans pitié est cruel, film israélien d'Uziel Peres, projeté en présence du réalisateur, fut accueilli assez fraîchement.

Pourtant, ce jeune cinéaste, dont c'est le quatrième long métrage, possède à coup sûr un tempérament d'auteur. On peut regretter que les moyens matériels dont il dispose ne soient pas à la hauteur de ses ambitions ; il n'empêche qu'à travers le récit de deux familles qui s'unissent puis s'entredéchirent, la trajectoire des destins individuels est menée avec beaucoup de finesse et d'acuité.

N'hésitant pas à utiliser la forme mélodramatique, il tente de constituer une œuvre d'auteur, sachant bien qu'il a de fortes chances de se casser la gueule.

Une telle exigence mérite d'être soulignée.

Les deux films de Niklaus Schilling, **Ombres de la nuit** et **Reingold,** ne m'ont guère convaincu, je l'avoue, mais ils ont trouvé un accueil plutôt favorable auprès des spectateurs, ainsi que **le Rapport Willi Busch,** son dernier film.

Maria Zef, de Cottafavi, fit la quasi unanimité. Un superbe mélo traditionnel solidement ancré dans la réalité économique et ethnique, des personnages dont le poids de vérité conquit le cœur du public.

Sans oublier le film de Guy Gilles, **Crime d'amour** (cf. notules de Cannes dans notre dernier numéro, sélection Perspectives du cinéma français).

En oubliant un peu, en revanche, **On efface tout,** de Pascal Vidal, œuvre bien mal maîtrisée sur le terrorisme gauchiste soixante-huitard.

Une merveilleuse surprise : **le Démon des armes,** de J.H. Lewis, choisi par Claude Chabrol, où l'on trouve une scène qui pourrait être mise en exergue au cinéma de fait divers : Bart Tare, le héros du film, dessine sur un quotidien le schéma des lieux où doit se produire le hold-up, et commente son plan d'attaque.

De quoi faire rêver : l'inscription directe sur le media du (futur) fait divers.

Les Tueurs de la lune de miel, de Léonard Kastle fut, pour beaucoup d'entre nous, une découverte. Tiré d'un fait divers réel, il met en scène Martha, jeune femme grasse et laide, et un bellâtre latin coureur de dots. Un couple monstrueux, au sens étymologique du terme, qui va aller jusqu'au crime sordide et crapuleux, un couple ignoble et fascinant. Des crapules mais qui, à leur façon, vont vivre un amour fou. Un beau film !

Mais Valence 82 fut aussi marqué par la (trop courte) présence de Paul Vecchiali qui présentait **l'Etrangleur,** un film où l'on tue par amour, un sujet bien propre à tenter l'un de nos derniers cinéastes romantiques.

Douze ans après, à la manière des bons vins, **l'Etrangleur** se savoure avec délectation, et même si ce n'est point mon film préféré de ce réalisateur, ce fut un très bon moment de cinéma.

Et puis, il y eut Chabrol. Son humour, sa courtoisie, son intelligence ont séduit tout le monde.

Son numéro de duettiste avec Jean Douchet, lors de la présentation pour TF1 de **la Cinquième victime,** restera un excellent souvenir. Quant à la prestation de Jean Douchet sur le tout début du film, elle aura beaucoup marqué.

Chabrol n'était pas venu les mains vides. Il avait apporté quatre films : **les Bonnes femmes** (dans sa version intégrale), **Nada, Violette Nozière** et **la Rupture.**

Un auteur, Chabrol, et pas n'importe lequel. Malgré des bides qu'il reconnaît lui-même — ce n'est pas si fréquent dans ce métier —, il bâtit une œuvre dont l'importance peut-être nous échappe encore.

Je lui ai demandé ainsi qu'à Paul Vecchiali de nous parler du fait divers.

Françoise Calvez et Jacques Grant, organisateurs des Rencontres, ont bien voulu m'y aider.

QUESTION A CLAUDE CHABROL ET PAUL VECCHIALI :

« Quel est le rapport de votre cinéma au fait divers ? »

Alain Carbonnier — Vous êtes les invités de cette rétrospective où l'on projette certains de vos films. Quel est leur rapport au fait divers et, de façon plus générale, le rapport de votre cinéma au fait divers ?

Paul Vecchiali — A partir d'un scénario que j'essaie de rendre le plus précis possible, j'ai l'habitude de m'en écarter au maximum, soit par haine du naturalisme, soit par besoin de toucher de façon plus ou moins brute au fantastique. Dans cette démarche, j'ai besoin, au départ, de quelque chose de dru, de concret ; c'est précisément ce que m'apporte le fait divers.

Claude Chabrol — C'est un peu pareil. Le fait divers a un avantage considérable : il permet de bâtir la petite maison que l'on veut faire sur un terrain solide puisque réellement existant. L'ennui, c'est qu'on s'imagine souvent que tout film inspiré d'un fait divers doit être la transcription directe et je dirais presque sordide, en tout cas réaliste, du fait divers, alors que son intérêt est justement de permettre, à partir de cette réalité indéniable, d'aller dans des directions différentes, soit le fantastique, soit n'importe quoi, le sociologique, le politique, la poésie, mais en tout cas de ne pas rester au niveau même du fait divers. Je crois d'ailleurs que, visuellement, c'est impossible.

Paul Vecchiali — On peut remarquer que les journalistes ne le font pas non plus puisque, dès que la chose en elle-même est inscrite, ils commencent à bâtir leur fiction, et, de jour en jour, le fait divers s'oublie au profit de la fiction que le journaliste installe pour l'exploiter auprès des lecteurs.

Jacques Grant — Les auteurs de chansons le font également. Le fait divers s'inscrit essentiellement dans trois domaines : le journalisme, le cinéma et la chanson qui, en trois minutes, raconte un fait divers, comme une dérive à partir de choses quotidiennes.

Françoise Calvez — L'inspiration, vous la prenez à partir de la lecture des journaux, des nouvelles ?

Claude Chabrol — Dans tout. Peu importe que cela vienne d'un bouquin, de mon imagination ou d'un fait divers. Je suis sûr qu'en cherchant bien, je trouverai dans un fait divers ce que mon imagination a produit, de la même façon qu'on peut trouver dans un bouquin ce qui va devenir un fait divers, et ainsi de suite ; il y a une telle interpénétration des choses.

Paul Vecchiali — En ce qui me concerne, je fais même des collections d'articles que je découpe dans les journaux.

Françoise Calvez — Jean-Pierre Mocky m'a dit qu'il avait des « trieurs d'articles », et des gens lui envoient des coupures de presse qui leur paraissent intéressantes.

Paul Vecchiali — Je préfère faire cela moi-même, car c'est le déclic qui compte à la lecture.

Claude Chabrol — Je n'en crois pas un mot en ce qui concerne Mocky.

Françoise Calvez — Attention, c'est moi qui emploie l'expression « trieurs d'articles », mais de fait, il est très friand d'articles que peuvent lui envoyer les gens.

Chabrol — Les films de Mocky ne me paraissent pas vraiment à base de faits divers.

Françoise Calvez — **Les Noces rouges**, est-ce un vrai fait divers ?

Claude Chabrol — C'est un vrai fait divers, mais qui cesse de l'être à partir du moment où le scénario est fait... et qui, en même temps, le redevient puisque les modifications sont d'ordre social. J'ai élevé socialement les personnages, c'est tout. J'ai également transformé un garçon en fille. Au lieu d'avoir un garçon, la femme a une fille car je trouvais plus joli que ce soit une gamine de quatorze ans qui écrive afin d'obtenir une enquête pour innocenter sa mère. Cela me semblait moins psychanalytique, moins œdipien, moins ambigu en un certain sens.

J'ai connu l'héroïne de l'histoire, j'étais allé la voir dans sa quincaillerie, mais je ne me suis pas servi de sa personnalité.

Ce qui est intéressant dans le fait divers est qu'on ne peut nier la réalité des événements puisqu'ils ont eu lieu. Il y a toujours suffisamment de raisons pour qu'on éreinte ce que vous faites sans y ajouter celle qui consisterait à dire que l'histoire est invraisemblable. Si le cas se produit, l'on peut toujours rétorquer: *« Attention, elle n'est pas invraisemblable du tout, c'est un fait divers »*. Voilà un élément sur lequel vous êtes inattaquable. L'idéal, lorsqu'on cherche à convaincre plus qu'à séduire, c'est de convaincre réellement.

Françoise Calvez — C'est comme l'histoire du **Faux coupable** d'Hitchcock. Tout le monde disait : *« Ce n'est pas vrai »*, et il a dit : *« Comment ? Mais il s'agit d'un fait divers ! »*

Claude Chabrol — Ce qui intéressait Hitchcock dans ce film, c'était la notion de la non inexorabilité du miracle ; il était fasciné par le fait que Balestrero, après s'en être sorti à partir d'une chose vraiment miraculeuse, puisse penser que sa femme allait guérir aussi vite. Voilà l'exemple d'une histoire totalement invraisemblable et qui est vraie.

Alain Carbonnier — Dans vos films, à tous deux, en un certain sens, je dirais que le criminel est privilégié. J'entends par là que le crime fait au nom de l'amour/folie donne de beaux rôles aux criminels. Le regard porté sur eux est peut-être moins acide que celui porté sur les autres personnages. En d'autres termes, les gens qui poussent jusqu'au bout leur passion semblent bénéficier d'un meilleur traitement.

Claude Chabrol — Je ne pense pas. L'acidité est la même. Certes, il y a un problème : j'ai horreur de juger, ou plutôt je n'ai pas le tempérament à juger les gens, les choses, cela ne m'inspire pas et je trouve gênant les personnes qui jugent. Être juré, par exemple, me paraît une chose extravagante. J'essaie de montrer des gens qu'on pourrait trouver haïssables, et, en définitive, ce n'est pas si terrible que ça. Voilà pourquoi j'aime bien **le Boucher.** Je me suis posé la question : comment peut-on décider les spectatrices d'un film à accepter, et même à aimer, d'une certaine manière, un être dont la pulsion est de les détruire ?

A la fin du film, le boucher demande à l'institutrice de l'embrasser, elle pose alors ses lèvres sur les siennes, et je n'ai jamais vu ou entendu parler d'une femme qui trouve cet acte répugnant ou ignoble.

A ce moment-là, j'ai gagné mon coup, car j'ai fait comprendre que cet individu qui tue des femmes, nous n'avons pas à le juger, nous avons juste à essayer de comprendre de quoi il s'agit, dans la mesure où c'est possible, et, si ça ne l'est pas, de simplement le regarder.

Alain Carbonnier — Le fait que le crime soit acte d'amour, ou lié à l'amour, non point le légitime, puisqu'il ne s'agit pas d'un jugement, mais lui donne tout de même ses lettres de noblesse ?

Paul Vecchiali — Je ne vois pas comment on peut parler d'un crime d'une façon objective dans la mesure où seul le criminel peut en parler puisque la victime est morte, et qu'il va en parler en termes de mémoire, donc de fiction. Il n'y a pas de solution. Où l'on n'en parle pas du tout, où l'on fait du Dostoievski. Je ne vois pas de moyen terme.

Mon premier scénario, je l'ai écrit en lisant par dessus l'épaule de mon voisin dans le métro la phrase suivante : *« Un ex-prix de beauté devenu gangster à Chicago est retrouvé assassiné dans la garçonnière d'un homosexuel »*.

Claude Chabrol — C'est un magnifique sujet.

CLAUDE CHABROL :

« Le fait divers entretient avec le cinéma le même rapport qu'avec l'histoire. Il s'agit du même travail que celui de l'historien à la différence que nous, nous l'acceptons, alors que les historiens semblent le refuser.

LE BOUCHER

PAUL VECCHIALI :

« Le fait divers est la tentative de sauver de l'anonymat des gens qui seront écrasés par l'histoire. Que fait le cinéma ? Il essaye de faire le portrait des gens écrasés par l'histoire... »

L'ETRANGLEUR

Paul Vecchiali — J'ai alors écrit un scénario qui s'appelait *« Education criminelle »*, que je n'ai jamais pu réaliser. Et c'est tout ce que j'ai lu, le titre, rien d'autre ; je ne sais toujours pas ce qu'est cette histoire, maintenant, elle est entièrement remplacée par la mienne.

Claude Chabrol — Je crois que le fait divers est une figure de style. Dans l'exemple de Paul, le fait divers est né dans sa tête d'un assemblage de mots, d'une formulation qui a entraîné un déclic dans son esprit. Mais la personnalité de l'un et de l'autre ne l'a pas intéressé, il les a refabriquées.

Paul Vecchiali — Je l'ai écrit donc, et c'est ainsi que j'ai rencontré Vera Belmont qui voulait le faire. A la place, nous avons fait **les Ruses du diable**, car nous voulions Steve Reeves et Michel Piccoli ; or, le premier a hésité, puis le second n'a plus été libre...

Claude Chabrol — Ah, c'était un Apollon ! Tu vois, quand tu en as parlé, je voyais une reine de beauté, une nana ; déjà, avec le même fait divers, nous aurions fait deux scénarios complètement différents.

Alain Carbonnier — Si nous considérons le fait divers, êtes-vous d'accord sur le fait qu'il suppose l'intrusion des media, sinon ce n'est pas un fait divers ?

Claude Chabrol — Pas nécessairement ; dans l'affaire Fualdès, il n'y avait pas de media.

Paul Vecchiali — Ou alors le bouche à oreille peut être aussi considéré comme un media. A ce moment-là, où est la limite ?

Claude Chabrol — Mais l'utilisation rationnelle du fait divers pour un modelage de l'esprit n'existe que depuis que les media se sont développés.

Jacques Grant — Dire que les media sont nécessaires, c'est entrer dans un jeu dangereux, à savoir, par exemple, que dans les pays de l'Est, il n'y a pas de faits divers puisque la presse n'en parle pas, n'a pas le droit d'en parler.

Claude Chabrol — Les faits existent. Le divers, c'est la rubrique.

Jacques Grant — De plus en plus, l'expression *fait divers* est remplacée par celle d'*information générale.*

Paul Vecchiali — Le tout est de savoir à quel moment on situe le media. Est-il simplement la transmission d'une information, ou l'exploitation de cette information ? Personnellement, je ne peux pas être intéressé par un fait divers déjà exploité, je ne fonctionne plus car je lis l'histoire racontée dans l'imagination d'un autre, et je n'ai dès lors aucune envie d'écrire un scénario.

Alain Carbonnier — Mais si tu le lis, il est déjà exploité ?

Paul Vecchiali — Au tout début, avant d'être exploité, il est souvent relaté de façon plus pure, plus objective, plus rapide en tout cas.

Françoise Galvez — Exemple : une fille tire sur un gars ; si je dis : une femme de quarante ans a tiré sur un homme de trente ans...

Paul Vecchiali — C'est une interprétation...

Claude Chabrol — Ce qu'il y a de beau dans le fait divers, c'est que plus on est précis, moins on précise. Dans cet exemple, je voudrais savoir l'âge qu'il a dans sa tête, l'âge qu'elle a dans sa tête, leur âge au moment du meurtre, ainsi de suite, et à partir de ce moment-là, il sera possible d'établir une notion d'âge relatif de l'un par rapport à l'autre. Dans l'absolu, par rapport aux faits, cela ne servira strictement à rien.

Paul Vecchiali — Tout de même, regarde ce que ça a déclenché dans ta tête.

Claude Chabrol — Oui, la précision des deux âges peut impliquer : « Ah ! Je vois : c'est une bonne femme qui va être quittée par un petit jeunot » ; or c'est peut-être le contraire.

Alain Carbonnier — Depuis le début, alors que dans le fait divers il y a le mot fait, nous ne parlons que d'une chose : en quoi il est le miroir du fantasme. Aujourd'hui, il constitue sans doute le lieu le plus populaire des fantasmes.

Paul Vecchiali — Oui, j'en reviens à ce que tu disais tout à l'heure, à savoir que le fait divers nécessite la présence des média ; je dirais non,

car, quelquefois, on peut fabriquer soi-même le fait divers, « voir » dans la rue une scène qui ne s'est pas encore déroulée, et qui aura peut-être lieu ici ou ailleurs.

Alain Carbonnier — Pourtant, il faut quand même qu'il y ait une circulation de l'information, sous quelque forme que ce soit, pour que l'on puisse parler de fait divers. On peut dire aussi que le cinéma, l'un des media les plus importants, crée d'une certaine façon le fait divers.

Claude Chabrol — Nous discutions, ce matin, lors de la table ronde, avec les historiens qui disaient en gros : « Le fait divers, mon cul ! »

Françoise Calvez — C'est vrai.

Jacques Grant — C'est bien ce qu'ils voulaient dire.

Claude Chabrol — Le fait divers entretient avec le cinéma le même rapport qu'avec l'histoire. En effet, le cinéma est un véhicule de réflexion, le fait divers réchauffé est-il encore un fait divers ? Pour qu'il devienne intéressant, il faut une explication ou un approfondissement ; il s'agit, en définitive, du même travail que celui de l'historien, à la différence que nous, nous l'acceptons alors que les historiens semblent le refuser, en quoi ils ont bien tort. En fait, nous essayons de replacer le fait divers dans un ensemble plus large.

Paul Vecchiali — Est-ce qu'il n'y a pas entre l'Histoire et le fait divers la même différence qu'entre la tragédie et le mélo ?

Claude Chabrol — D'après ce que j'ai compris, pas pour eux ; les historiens t'expliqueront que la recherche de l'immédiat est un élément qu'ils réfutent, qu'ils refusent absolument.

Françoise Calvez — Quand nous avons choisi le thème du fait divers, il nous a paru intéressant de montrer que les petites gens faisaient aussi partie de l'histoire, et, comme un fait divers est toujours ou presque une transgression des normes par l'individu, c'était, dans notre esprit, montrer l'intervention de l'individu dans l'histoire.

Paul Vecchiali — Le fait divers est la tentative de sauver de l'anonymat des gens qui seront écrasés par l'Histoire. Que fait le cinéma ? essayer de faire le portrait des gens écrasés par l'histoire.

Alain Carbonnier — Ce matin, lors du débat, il était clair qu'il existait

Violette Nozière, de Claude Chabrol

une méfiance vis-à-vis du fait divers de la part de ceux qui se revendiquaient comme historiens (supposant savoir ce qu'était l'Histoire et se réclamant d'une formation d'historien), méfiance en tant que le fait divers pourrait cacher ce qu'il en est de la réalité, sous-entendu le socio-économique, le politique.

En d'autres termes, le fait divers aurait une fonction idéologique, au sens marxiste du terme (voile, masque par rapport au monde réel).

Claude Chabrol — Me passionne dans le fait divers la brèche que, perpétuellement et à juste raison, il introduit dans les certitudes acquises de l'histoire. Ce que je reproche à l'Histoire, à une certaine histoire, c'est de croire qu'on peut approcher la réalité des êtres en expliquant leurs (grands) problèmes, alors qu'on ne s'approche que de sa propre vision de ces êtres, et de sa propre justification de l'existence de ces êtres.

Mais on ne tient jamais ou rarement compte d'une chose fantastique : la vie quotidienne, peut-être la négation même de l'Histoire.

Je ne dis pas que l'Histoire n'existe pas, mais que, simplement, le fait divers passe son temps à la nier. Voilà qui est sublime : les deux existent, il se nient l'un l'autre et se complètent ; la vérité est un merveilleux mélange des deux dont personne ne connaît le dosage. C'est bien agréable, car si on avait une certitude sur quelque chose, il n'y aurait plus qu'à se « flinguer ».

Paul Vecchiali — Pour moi, l'Histoire n'est rien d'autre que de la fiction.

Claude Chabrol — Les choses les plus vraies que j'ai lues sur la Révolution française, c'est, bizarrement, dans Alexandre Dumas. Il a eu une idée absolument géniale — et je pèse mes mots — : identifier l'esprit de la révolution à Joseph Balsamo (Cagliostro).

Bien entendu, ce n'est pas exact, anecdotiquement : mais une telle vision poétique nous éclaire bien plus sur ces moments de l'histoire que toutes sortes d'analyses. J'adore Dumas, c'est le meilleur historien que je connaisse.

Les rapports incestueux du fait divers et du cinéma

L'AVANT-VEILLE des Rencontres de Valence, je me trouvais appareil-photo au cou, sur les marches du Palais de Justice de Dieppe. J'attendais l'arrivée des gendarmes amenant au juge d'instruction l'épouse d'un médecin qui avait tué son mari d'un coup de fusil de chasse. Accident ? Meurtre ? Elle venait d'être interrogée pendant six heures. Et rien n'avait « transpiré ». J'attendais donc pour photographier une inculpée ou une innocente. Vint à passer le président du Tribunal de Commerce. Je lui expliquai ma faction : *« C'est Mme M... qui... »*. Il n'était au courant de rien. Un avocat suivit : *« Alors on fait le poireau ? On attend la grande affaire ? »* J'expliquai. Il ignorait aussi l'affaire. Mais il repartit comme s'il avait déjà du pain sur la planche. Finalement, je ne photographiai que l'arme de *« l'accident dramatique qui avait provoqué la mort du docteur M... »*

Le journal expliqua, avec le plus de détails possible, comment *« Mme M.. avait tué maladroitement son mari devant témoins »*. Elle était, à peine, devenue un personnage de fait divers. Banal. L'édition suivante, c'était terminé. Il n'y avait pas de « mystère ». Pas non plus d'information à donner sur l'événement même. Le fait divers était né avec la parution du journal. Il mourait de lui-même, faute de « suite au numéro suivant », et de répercussions dans le public. A moins que...

Pas d'équivalence

A Valence, dès les premières escarmouches entre journalistes dits « faits-diversiers » et le public, surtout les historiens, sociologues ou philosophes, le divorce était prononcé, les uns parlaient travail, sérieux, exigence de l'information, les autres perpectives historiques, politiques, éthiques : bref, l'impasse.

Tout le monde s'accorda cependant pour considérer le fait divers comme un révélateur de la société. Il faut reconnaître que ces dernières années, suivi par ses confrères réputés plus« sérieux », le journal *Libération* a fait beaucoup pour rendre évidente cette réalité et, en même temps, donner ses lettres de noblesse à ce genre journalistique méprisé par les intellectuels, jusqu'à en faire le seul et unique.

Le fait divers fut aussi, à Valence, un révélateur des démarches. Pour le journaliste, c'est le pain quotidien ; c'est aussi, comme dit Fresnay à Larquey dans **le Corbeau**, *« le mal nécessaire »* qui révèle la vie.

S'il passionne autant son public, c'est qu'il éclate dans la routine quotidienne et atteint forcément quelqu'un en le touchant à l'un de ses points faibles. L'un de ceux qui gravitent autour des péchés dits capitaux : paresse, orgueil, avarice, envie, colère, gourmandise et luxure. Sept, le compte doit y être.

Un coup de pied dans la morale traditionnelle c'est un événement dont nul, n'étant parfait, n'est préservé. L'intérêt du fait divers sera d'autant plus grand qu'il aura pris un tour exceptionnel, inattendu, défié l'imagination ordinaire du lecteur. Et le rôle du journaliste est de rendre compte, de conter cet événement extraordinaire, de conduire son lecteur *« là où il ne voudrait pas aller mais où il sent qu'il pourrait aller »*.

A partir de là, on peut aussi donner au journaliste le droit d'expliquer, sociologiquement, psychologiquement, politiquement, ou d'exploiter dans l'imaginaire ce fait réel arrivé aux autres. Bref, on passe de l'enregistrement, de la relation à la création, du général à l'unique en se servant du fait divers devenu exemplaire pour démontrer, créer.

Le fait divers, du même coup, perd par l'invention, la réinvention ou la reconstitution, sa spécificité d'événement hors de la normalité. En devenant le matériau de base d'un roman, d'un poème ou d'un film, il devient, par la grâce de l'art, tolérable. C'est une autre démarche. A moins que le romancier, le poète ou le cinéaste ne créent eux-mêmes avec les mots, les images ou les sons, une réalité aussi insupportable que l'évidence d'un fait divers. A moins que l'œuvre d'art ne réussisse l'exploit du fait divers : donner en même temps, et sans analyse, une impression de relation directe et, Roland Barthes emploie le terme, d'*« immanence »*.

Le fait divers s'arrête donc quand son interprétation commence. Mais comme son existence et son exercice (puisqu'il n'existe qu'à travers l'écriture et sa lecture) en font une sorte d'art populaire de masse, on comprend que le cinéma, art de même nature, ait été si souvent séduit par le fait divers.

En l'imitant — Jean Pierre Mocky avoue : *« si on n'en prend pas un vrai on en invente un »* — ; en l'absorbant *« pour authentifier mon histoire »*, explique Chabrol ; en le racontant avec génie : **De sang froid** de Brooks ou **les Tueurs de la lune de miel** de Léonard Kastle ; en le sublimant par l'interprétation personnelle : **l'Etrangleur** de Vecchiali ou **la Rupture** de Chabrol ; ou en le disséquant avec fascination : **le Gouffre aux chimères** de Billy Wilder, le cinéma se sert du fait divers sans retenue. A tel point que les censeurs et les moralisateurs l'accuseront d'en engendrer de nouveaux.

Pourtant, le retour à l'envoyeur n'est pas sans danger. Dans **le Rapport Willi Busch**, Niklaus Schilling montre comment un reporter inventant, arrangeant, créant le fait divers en devient le prisonnier. Parce que la vie se défend d'une façon imprévisible par le metteur en scène. C'est la meilleure parabole sur les rapports incestueux du fait divers et de l'art qui lui ressemble comme un frère, le cinéma. Tous deux suivant la même trajectoire : de l'intime et du privé au public et du public à notre intimité profonde. Le va-et-vient de la vie et de la mort.

Pierre Verbraeken

Le Rapport Willi Busch de Niklaus Schilling *« C'est la meilleure parabole sur les amours incestueux du fait divers et de l'art qui lui ressemble comme un frère: le cinéma... »*

REPERAGES

DES FILMS SORTIS A PARIS

Du 23 au 29 juin

L'Avion de l'Apocalypse, de Umberto Lenzi, Italie, 1981, 1 h 30.
Femmes prêtes à tout, de Gérard Grégory, France, 1982, 1 h 30.
L'Homme à l'œillet, de Nicole Tzimas, Grèce, 1980, 1 h 30.
L'Inconnue, de John Love, France, 1981, 1 h 20.
L'Introuvable (The Thin Man), de Woody S. Van Dyke, USA, 1934, 1 h 30.
Kitchen, de Andy Warhol, USA, 1965, 1 h 10.
Meurtres à la Saint Valentin (My Bloody Valentine), de George Mihalka, USA, 1980, 1 h 30.
Qu'est-ce qui fait craquer les filles, de Michel Vocoret, France, 1982, 1 h 30.
Le Tombeur, le frimeur, l'emmerdeuse, de Boaz Davidson, USA, 1981, 1 h 30.
Un matin rouge, de Jean-Jacques Aublanc, France, 1981, 1 h 25.

Du 30 juin au 6 juillet

Blue Holocaust (Buio Omega), de Joe d'Amato, Italie, 1979, 1 h 35.
Dark Victory, de Edmund Goulding, USA, 1939, 1 h 45.
Le Fantôme de Milburn (Ghost Story), de John Irvin, USA, 1981, 1 h 50.
Interdit aux moins de treize ans, de Jean-Louis Bertucelli, France, 1982, 1 h 30.
La Mémoire fertile, de Michel Khlufi, Belgique-Palestine, 1980, 1 h 30.
Le Secret de Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss), de Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1982, 1 h 45.
Super nanas, de Roger Corman, USA, 1981, 1 h 30.
Terreur à l'Hôpital central (Visiting Hours), de Jean-Claude Lord, USA, 1981, 1 h 45.
The French, de William Klein, France, 1981, 2 h 10.

Du 7 au 13 juillet

Aphrodite, de Robert Fuest, France, 1982, 1 h 35.
Dressé pour tuer (White dog), de Samuel Fuller USA, 1981, 1 h 25.
Feu du Diable contre Shaolin, de Lim Pai, Hong-Kong, 1980, 1 h 30.
Les Risques de l'aventure (High Risk), de Stewart Raffill, USA, 1981, 1 h 30.
Scratch, de Claude Patin, France, 1981, 1 h 30.
Le Soldat (The Soldier), USA, 1982, 1 h 30.
Les Succès d'une bouche très gourmande, de Jeremy Gold, France, 1982, 1 h 20.
Viens jouir avec moi, Caroline, de Caroline Joyce, France, 1982, 1 h 20.
La Vallée de la mort (Death Valley), de Dick Richards, USA, 1982, 1 h 30.

Du 14 au 20 juillet

L'Anti-gang (Sharky's Machine), de Burt Reynolds, USA, 1982, 2 h 05.
Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable (Your Ticket is no longer valid), de George Kaczender, France-Canada, 1982, 1 h 35.
Le Champion du Kung-Fu, de Godfrey Ho, Hong-Kong, 1982, 1 h 30.
Les Folles nuits de Caligula, de Roberto Montero, Italie, 1981, 1 h 30.
Kung-Fu zombie, de Hwa/Hung, Hong-Kong, 1981, 1 h 30.
Pink Floyd the Wall, de Roger Waters, USA, 1982, 1 h 35.

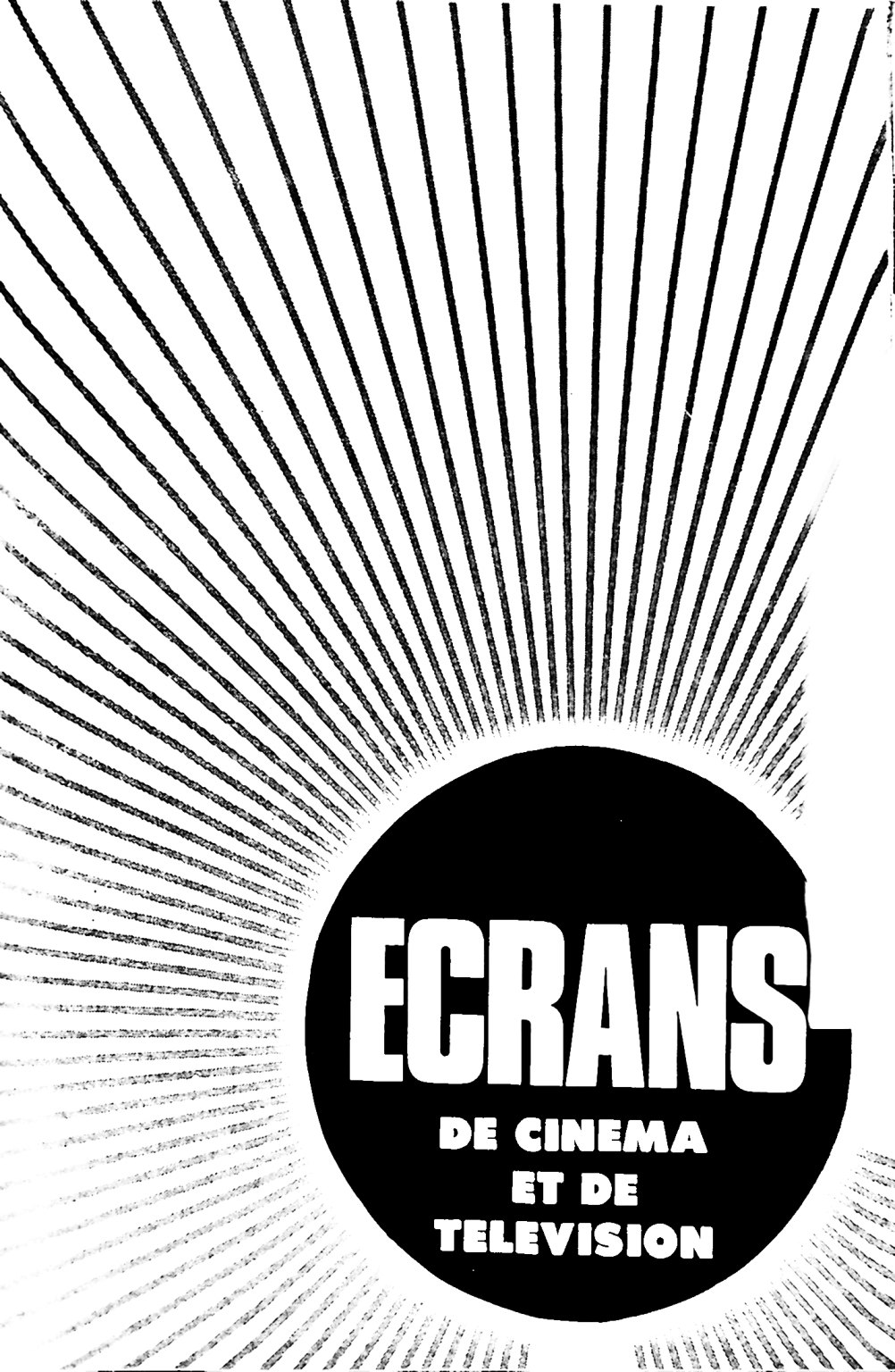
Du 21 au 27 juillet

Amour, de Paul Kerman, France, 1982, 1 h 20.
Budapest Ballade (A Kis Valentino), d'Andras Jeles, Hongrie, 1978, 1 h 40.
Caligula et Messaline, d'Anthony Pass, France, 1981, 1 h 35.
Ça va faire mal, de Jean-François Davy, France, 1982, 1 h 25.
Deux espionnes avec un petit slip à fleurs, de Dan Simon, France, 1981, 1 h 40.
Les Griffes rouges de Shaolin, de Chung Sam, Hong-Kong, 1981, 1 h 25.
L'Indiscrétion, de Pierre Lary, France, 1982, 1 h 35.
Karateka aux poings d'acier, de Chol Yang Ming, Hong-Kong, 1981, 1 h 35.
Porno Girl, de John Love, France, 1982, 1 h 20.
Vacances à Ibiza, de Gérard Kikoïne, France, 1982, 1 h 15.

Du 28 juillet au 3 août

L'Epée sauvage, d'Albert Pyun, USA, 1981, 1 h 40.
Leçons très particulières, d'Alan Myerson, USA, 1981, 1 h 30.

(suite page 126)


ECRANS
DE CINEMA
ET DE
TELEVISION

LETTRE DE NEW YORK

Les « séquelles » : une plaie du cinéma américain

LA saison cinématographique d'été, saluée dans l'euphorie générale de la profession comme la plus lucrative de tous les temps (et ce avant même la sortie de la deuxième vague de films estivaux) a été une fois de plus placée sous le signe des « séquelles » et des effets spéciaux. Où que l'infortuné cinéphile tourne ses regards, ce ne sont que chiffres romains accolés à des titres désespérément familiers : **Rocky III, Star Trek II, Grease II** — films déjà bien peu excitants dans leur première incarnation — et bien d'autres sont en cours de tournage ou en projet : **Jaws III, Superman III, Halloween III, Raiders of the Lost Ark II,** j'en passe, mais n'aural garde d'oublier un projet particulièrement farfelu, **Psycho II,** dans lequel Anthony Perkins, échappé de l'hôpital psychiatrique où il était enfermé depuis 1960, s'en prendra à Vera Miles, laquelle, contrairement à sa sœur Janet Leigh et à l'infortuné Martin Balsam, avait échappé à son couteau meurtrier dans le classique d'Hitchcock (dont on aimerait bien que le fantôme vienne faire une apparition dans un plan de cette séquelle, ne serait-ce que pour inspirer une saine terreur à ses responsables).

Il n'y a pas de raison pour que cette véritable plaie du cinéma américain actuel ne continue pas à étendre ses ravages, puisque des films comme **Rocky III** et **Star Trek II** font un malheur au box office et sont d'ores et déjà pratiquement assurés de rapporter plus d'argent que l'original (et, dans le cas de **Rocky,** que les deux précédents réunis) — phénomène nouveau, car jusqu'à tout récemment on considérait qu'une « suite » ne pouvait espérer que 50 à 60 % au mieux des bénéfices de l'original.

Des genres qui se chevauchent

Séquelles ou non, la grande majorité des films sortis récemment relèvent du fantastique, de l'horreur ou de la science-fiction, ou de deux ou trois de ces genres, qui ont de plus en plus tendance à se chevaucher. Tous, de toute façon, ont en commun un recours massif aux effets spéciaux. En plus du **Star Trek II** déjà cité, il y a **The Thing** (médiocre remake du classique de la science-fiction produit par Hawks dans les années 50 — succédant au détestable remake du **Cat People** de Tourneur par Paul Shrader sorti au printemps) ; **Tron,** dont l'action se déroule à l'intérieur d'un « video game » dont les personnages « capturent » le héros, et dont les décors et effets spéciaux ont été créés par un ordinateur ; **Blade Runner** de Ridley Scott, un hommage au policier noir transposé dans le Los Angeles du XXIe siècle ; **the Sword of the Sorcerer,** qui nous plonge en plein fantastique magique ; **Conan the Barbarian,** que les Français ont eu le privilège de voir avant, ou en même temps que les Américains ; **Poltergeist** (dirigé par Tobe Hooper, mais produit, écrit et supervisé par Steven Spielberg), qui présente une impressionnante collection de spectres, ectoplasmes et esprits frappeurs ; **E.T. The Extra-Terrestrial** du même Spiedberg, enfin, phénoménal succès au box office, dont on dit déjà qu'il battra le « all-time record » de **Star Wars.**

Spielberg n'est pas seulement le Golden Boy hollywoodien toutes catégories, avec, à trente-cinq ans, trois (et bientôt quatre) des plus grands succès commerciaux de l'histoire du cinéma, c'est aussi le réalisateur américain actuel dont le style (ses détracteurs peuvent lire « la manière ») est le plus caractéristique, le plus immédiatement identifiable, même lorsqu'il dirige, comme dans **Poltergeist,** par personne interposée.

Du désarmant **E.T.,** présenté à Cannes et dont *Cinéma* a déjà parlé (n° 283, p. 37), je ne dirai rien, sinon que Spielberg semble s'y confirmer, pour l'idéologie et la sensibilité, comme le Disney de sa génération.

Poltergeist, que j'ai trouvé très attachant dans sa première moitié, mais dont les « climaxes » successifs lassent par la surenchère dans l'effet (sans parler d'une incohérence croissante, trait d'ailleurs bien spielbergien), mélange horreur et fantastique de façon assez curieuse et évoque par certains côtés **l'Exorciste** (de Friedkin), mais, par beaucoup d'autres, les films précédents de Spielberg.

On y retrouve l'importance accordée aux enfants (ici comme dans **Rencontres du troisième type** ils sont *choisis,* élus par des forces extérieures, autres), la

vision ironique de la vie banlieusarde et familiale, l'omniprésence de la télévision (qui joue ici un rôle capital, puisque c'est par son canal — sans jeu de mot — que se manifestent les esprits), le goût bien spielbergien de l'agitation, de la pagaïe, le plaisir pris à tout ce qui bouleverse l'ordre naturel des choses.

Spielberg poète ?

Hooper, suivant fidèlement un story-board établi par Spielberg, calque sa mise en scène sur celle de son producteur telle que ses autres films nous l'ont rendue familière : cadrages au ras du sol, mouvements d'appareils hachés par un montage court, travail assez poussé sur le jeu des acteurs (mouvements, réactions)...

Simple exécutant, Hooper est peut-être quand même responsable de l'accent mis sur certains effets grandguignolesques, les plus appuyés étant aussi les plus gratuits. A part quelques scènes dans **Jaws**, le cinéma de Spielberg est totalement étranger à l'horreur et s'oriente de plus en plus vers la gentillesse et le conte rose (voir **E.T.**). Ceci dit, Spielberg s'est peut-être senti plus libre de manifester sa veine morbide en confiant la réalisation à un autre.

Les effets spéciaux de **Poltergeist** (conçus par l'équipe de Industrial Light & Magic, la compagnie de George Lucas) sont superbes, mais on peut se souvenir avec plaisir d'autres choses après l'avoir vu, ce qui n'est pas toujours le cas avec ce genre de productions. Le film s'ouvre, avec une audace prometteuse, sur un gros plan, occupant tout l'écran, d'un écran de télévision après la fin des émissions, tandis que l'hymne national est diffusé dans son intégralité, astuce nullement gratuite compte tenu du rôle joué par la télévision dans l'histoire.

L'existence, qui ne sera révélée qu'à la fin du film, d'un cimetière sous la maison hantée, est allusivement annoncée dès les premières scènes par l'enterrement d'un canari mort dans un parterre de fleurs, et, plus tard, par l'exhumation du même par un bulldozer qui creuse une piscine dans le jardin — excavation qui, une forte pluie d'orage aidant, aura pour effet de faire surgir les morts de leurs cercueils déterrés.

Mais la plus belle idée du film à mon sens, idée admirable dans son absurdité même, est celle de la *corde* lancée dans l'au-delà et grâce à laquelle la mère ramènera dans notre monde sa fille capturée par des âmes en peine, la gelée placentaire dont l'enfant est couverte renforçant l'image de re-naissance suggérée par l'effort de la mère et la corde-cordon, pour ainsi dire, ombilical. L'imagination fertile (il s'agit d'un scénario original) de Spielberg, si elle est souvent brouillonne, peut à l'occasion devenir poétique, qualité qui ne court pas les écrans américains ces temps-ci.

Steven Spielberg durant le tournage de E.T. The Extra-Terrestrial : **phénoménal succès au box office**

LE RETOUR DE WOODY (Ingmar) ALLEN

Devant l'envahissement de la technologie et le cinéma déshumanisé qui l'accompagne le plus souvent, il est réconfortant de voir — même s'il ne s'agit pas d'une œuvre majeure — le dernier film de Woody Allen, cinéaste civilisé au meilleur sens du mot.

Curieusement, **A Midsummer Night's Sex Comedy** sacrifie, à sa manière, à la mode du fantastique et des effets spéciaux (Allen y fait même, comme Spielberg dans **E.T.**, s'envoler les vélos), mais la modestie même des moyens mis en œuvre apparaît comme un commentaire ironique sur les débauches budgétaires de rigueur ailleurs ; je doute que la fabrication de l'espèce de panier à salade fluorescent qui constitue l'un des deux principaux gadgets du film, ait coûté plus d'une centaine de dollars à la production.

Après l'insuccès critique et financier de **Stardust Memories,** ce film-somme, le plus ambitieux de son auteur, Woody Allen a rectifié le tir sans pour autant se replier sur un terrain connu, car il s'y essaye à un type de comédie nouveau pour lui, et qui d'ailleurs n'a guère d'équivalent dans le cinéma américain. Si **AMNSC** (comme on dit **GWTW** pour **Gone With the Wind**) entretient des rapports certains avec **Annie Hall** et **Manhattan,** voire avec **Interiors,** il se situe, du moins pour le ton, aux antipodes de **Stardust Memories.**

Dans ce dernier, Allen abordait de front les problèmes fondamentaux (les siens) de la création comique, des rapports du cinéaste-comédien à son œuvre, à son public, à son imaginaire (sans parler des habituels apartés eschatologiques et métaphysiques).

AMNSC — titre qui se réfère, par Shakespeare interposé, aux **Sourires d'une nuit d'été** de Bergman, dont Allen emprunte la donnée de départ et paraphrase certaines situations — se présente, en surface au moins, comme un souriant marivaudage rétro d'où ont été bannies les préoccupations « sérieuses » qui affleuraient dans les films de la trilogie **Annie Hall- Manhattan-Stardust Memories** (et évidemment **Interiors**), et qu'Allen semblait de moins en moins disposé à tenir à distance par l'alibi de la parodie et de la dérision.

Rien que de délibérément anodin, semble-t-il, dans ce chassé-croisé érotico-sentimental auquel se livrent trois couples dans une maison à l'orée d'un bois occasionnellement shakespearien au cours d'une nuit d'été américaine d'il y a trois quarts de siècles.

Si l'un des personnages, désespéré que sa soudaine et violente passion pour une belle ne soit pas payée de retour, tente de se suicider, il trouvera finalement quand même le bonheur dans les bras de celle qui l'avait d'abord dédaigné ; et si un autre, vieillard toujours vert, meurt à la fin, c'est de la plus belle mort concevable : au moment de « l'extase suprême » (comme l'explique sa partenaire en style d'époque) dans les bras d'une charmante infirmière (on pense — j'ai pensé du moins — à Henry Van Cleve mourrant heureux tandis qu'une également charmante infirmière prend sa température dans **Heaven Can Wait** de Lubitsch, auquel le film de Woody Allen fait par certains côtés penser). L'âme du défunt — de son vivant matérialiste convaincu — s'envole d'ailleurs joyeusement en laissant aux vivants un message optimiste sur l'au-delà.

Jeux de cache-cache

Quant à Allen lui-même, le personnage qu'il incarne, moins central qu'à l'accoutumé, a pour préoccupations principales des difficultés sexuelles avec une épouse perpétuellement affligée de maux de tête diplomatiques, et le perfectionnement sublimatoire de diverses inventions excentriques, dont une machine (le gadget plus haut cité) qui capte les esprits et ressuscite des images du passé (elle a malheureusement une fâcheuse tendance à exploser aux moments les plus captivants) et une inénarrable bicyclette volante qui permet à un Woody casqué comme un aviateur des temps héroïques de s'élever d'une douzaine de mètres dans les airs et de converser avec Mia Farrow à la fenêtre de sa chambre (cette scène du balcon d'un nouveau genre n'en est d'ailleurs pas vraiment une puisque Woody, plus proche ici de Cyrano que de Roméo, y intercède auprès de la jeune femme — baptisée Ariel pour faire bonne mesure shakespearienne — en faveur de son meilleur ami, alors que lui-même la désire depuis longtemps en silence).

Il est clair que dans **AMNSC,** Allen cherche à plaire sans incommoder, peut-être même à faire oublier la misanthropie hargneuse et l'atmosphère cauchemardesque qu'on lui avait reprochées à propos de **Stardust Memories.** Il va même jusqu'à introduire une série de cartes postales - - nature idyllique, gentils petits lapins biches effarouchées... — qui évoquent celles insérées par Mark Rydell dans **la Maison du lac.**

Ces jollesses un peu plaquées mises à part, la mise en scène se distingue par une recherche très poussée sur le cadrage et la disposition des acteurs dans le champ — ou en dehors. En effet, Allen fait systématiquement sortir ses personnages du cadre, soit qu'il laisse l'un d'eux

converser avec un interlocuteur invisible (e.g. une curieuse scène entre Andrew-Allen et Maxwell-Tony Roberts où ce dernier, caché par un pan de mur qu'on distingue mal dans la pénombre de la pièce, apparaît de temps à autre comme un fantôme, tandis que l'autre disparaît lui aussi du champ par intermittences, montant et redescendant sans cesse un escalier qui l'escamote), soit que l'écran reste complètement vide, la caméra se refusant à suivre leurs déplacements.

Coquetterie supplémentaire, une scène de ménage entre Andrew et Adrian (Mary Steenburgen) se déroule toute entière hors champ, mais est reflétée dans un petit miroir pendu au mur, tandis que la première rencontre entre Maxwell et Dulcy (Julie Hagerty), qui est aussi la première « apparition » de cette dernière, est entièrement filmée à travers une vitre dépolie qui ne permet de distinguer que des formes ectoplasmiques. Allen tire même des effets comiques du procédé, ainsi lorsque Maxwell et Dulcy, elle dans leur chambre à coucher, lui dans la salle de bain attenante, s'assurent mutuellement, elle de son intention de faire la sieste, lui du plaisir que lui procure son bain, alors que l'un et l'autre en fait s'apprêtent à s'esquiver pour courir à un rendez-vous galant.

Ces jeux de cache-cache sont-ils une manière pour Allen de prendre quelque distance par rapport à une anecdote et des personnages qui le concernent finalement assez peu ? On pourrait en effet s'étonner qu'un Woody Allen, si profondément enraciné dans son temps, se soit assigné d'évoquer une époque aux mœurs si différentes et si lointaines. Mais une bonne part du charme de **AMNSC** tient précisément à la tension entre la personnalité de l'auteur et son matériau, à l'affleurement d'un Allen familier sous les efforts (parfois très heureux) de reconstitution de manières d'être, de penser et de s'exprimer d'un autre âge.

On le sait bien, toute fiction « historique » en dit plus sur l'époque qui l'a produite que sur celle qu'elle prétend évoquer. Allen ne feint pas d'ignorer cette évidence ; néanmoins, il n'en prend pas prétexte pour pratiquer systématiquement l'anachronisme culturel, qui était le principe même de fonctionnement du comique dans **Love and Death**, l'autre film historique d'Allen, où le héros débite des aphorismes alleniens au milieu des guerres napoléoniennes exactement comme le

WOODY ALLEN

stand-up comic que Woody n'avait pas encore vraiment cessé d'être.

Dans **AMNSC**, Allen joue le jeu du film en costume (comme il avait joué le jeu du film dramatique dans **Interiors**) et ne sollicite jamais l'anachronisme, mais il sait bien aussi qu'il ne peut pas vraiment l'éviter, d'autant plus que le film se contente, au fond, de faire faire un voyage dans le temps à des types alleniens plutôt que d'en inventer de nouveaux. L'exception est le vieil universitaire couvert d'honneurs et pontifiant, personnage sans équivalent dans l'œuvre d'Allen jusqu'ici, et qui, par son idéologie, son langage et son comportement est rigoureusement dans son temps et non dans le nôtre. Ce personnage crédible, à peine caricaturé, et en fin de compte plus émouvant que ridicule, est remarquablement interprété par Jose Ferrer, acteur lui-même on ne peut moins allenien.

Allen, par contre, est pareil à lui-même, et se contente, pour faire un peu oublier Woody et son encombrante modernité, de se donner le rôle d'un agent de change de Wall Street doublé d'un inventeur farfelu (après trois films où il jouait le personnage autobiographique d'un auteur comique) et de s'abstenir en général de ses habituels « wisecracks », peu de mise dans cette atmosphère « turn of the century ». L'inévitable Tony Roberts, qui tient, comme d'habitude, le rôle du meilleur ami-rival occasionnel, n'est victorien (ou edwardien) que dans le style de ses costumes de bain.

Trois femmes

Quant aux trois femmes, elles nous sont elles aussi familières. Mia Farrow (Ariel) est une réplique (en moins névrosée, mais tout aussi incertaine dans ses attachements amoureux) de Diane Keaton dans **Annie Hall** et **Manhattan** ; jusqu'à sa façon de parler, sous la direction d'Allen, se modèle sur celle de Keaton. Mary Steenburgen a une personnalité trop forte — ou plus exactement des maniérismes personnels trop prononcés — pour être totalement assimilée à l'héroïne allenienne type (elle joue son rôle de façon très semblable à son interprétation de la mère dans **Ragtime**), pourtant elle a, elle aussi, d'indiscutables accents (Diane) keatoniens, et on peut en dire autant même de Julie Hagerty (pour moi la révélation du film ; avec très peu de mots, elle transforme ce qui menaçait d'être un rôle stéréotypé de brave fille balseuse et un peu sotte en un personnage très attachant — en particulier dans une scène à la fois comique et émouvante où Ferrer lui fait des propositions dans le plus pur style victorien) — peut-être le dialogue qu'Allen écrit pour ses personnages féminins ne peut-il être dit que dans un certain style ?

Autre source de tension, la légèreté souriante et fantastique maintenue d'un bout à l'autre du film contredit les données assez sombres de l'intrigue, qui nous présente trois couples désespérément mal assortis, et dont les tentatives de redistribution ou de réajustement échouent lamentablement. Ariel s'apprête à épouser un vieillard pompeux (qui lui réserve, pour leur lune de miel, les délices d'une visite à la tombe de Thomas Carlyle), tandis qu'Andrew cherche en vain à émouvoir les sens d'une épouse frigide. Mais quand ils (Ariel et Andrew) font l'amour, comme tous deux — ils se l'avouent — en avaient eu envie lors de leur première et platonique rencontre, le résultat est catastrophique et ils doivent convenir que leur moment a passé *(carpe diem* est un des leitmotive du film).

Sur ces entrefaites, Adrian, inspirée par les conseils de Dulcy, décide d'introduire du piment dans ses rapports conjugaux, mais c'est alors Andrew qui voit des objections majeures aux ébats érotiques improvisés sur une table de cuisine (Allen a-t-il voulu parodier certaine scène fameuse du **Facteur sonne toujours deux fois** de Rafelson ?) et repousse à son tour les avances de sa femme, au timing, de plus, malencontreux.

Quant au troisième couple de départ, ce n'en est pas vraiment un, puisque Dulcy n'a suivi Maxwell qu'en remplacement in extremis d'une maîtresse en titre, et qu'il a par surcroît le coup de foudre pour Ariel dès leur arrivée. Il faudra que le malheureux tente de se brûler la cervelle (il se manque de peu) puis reçoive au cœur une flèche décochée par son rival, Cupidon paradoxal, pour qu'Ariel, après l'expérience malheureuse avec Andrew plus haut citée, réponde enfin à sa passion — mais quelle constance attendre de cette spécialiste de l'errance érotique et amoureuse, dont Andrew se plaint au début qu'elle a couché avec tous les hommes de sa connaissance sauf lui ?

Le seul acte érotique non manqué dans cette série de contretemps calamiteux où seuls les rivaux se retrouvent aux rendez-vous donnés par les amants, est celui du vieux professeur, qui du coup en meurt sur le champ, et à l'âme duquel revient le dernier mot.

Par ailleurs, l'intrigue est un catalogue d'efforts qui tombent à l'eau — parfois littéralement : le vélocipède aérien sur les ailes duquel Andrew, magnanime, emmène Ariel au rendez-vous que lui a donné Maxwell, s'abîme dans les flots d'un lac, dont ils ressortent plus trempés encore qu'Allen et Keaton surpris par l'orage dans **Manhattan.**

A Midsummer Night's Sex Comedy est moins le *Songe d'une nuit d'été* d'Allen que son *Peines d'amour perdues.*

Jean-Pierre Coursodon

LE SECRET DE VERONIKA VOSS

de Rainer Werner Fassbinder

POURQUOI Robert Krohn, journaliste sportif, tient-il tant à faire un reportage sur cette ancienne star de la UFA, Véronika Voss ? *Qu'est-ce qui fait courir Herr R. Krohn* qui, chargé d'interviewer les deux vedettes de l'équipe allemande de football, champions du monde, l'année précédente, en 1954, choisit de suivre cette ex-vedette de cinéma, déchue et minée par la morphine ?

Leur rencontre se produit à la sortie de la projection d'un vieux film muet dans lequel Véronika interprétait le rôle d'une droguée. Dans une merveilleuse forêt de cinéma, où chaque tronc semble s'allumer comme des bougies de Noël, et chaque goutte d'eau briller comme une étoile, Véronika accepte la protection que lui offre Robert et rentre avec lui.

Les plans qui ouvrent le film comptent parmi les plus incroyablement beaux. Ce n'est d'ailleurs pas tant le film qu'ils inaugurent que le cinéma même. C'est en effet un prodigieux raccourci de l'histoire du cinéma allemand qui se trouve déployé dans ces séquences : du Kammerspiel aux fictions hollywoodiennes tressées par les exilés austro-allemands, la fascination de leurs studios, si vrais dans le tramway qui emmène Véronika et Robert.

Elle a peur d'être reconnue dans ce tramway que l'on aurait remis en marche, tout droit sorti d'un quelconque studio, pour un dernier trajet qui n'aurait ni but ni durée, vers ce qui ne serait ni la mort ni la vie. Il n'y a plus de voyageurs. Que des figurants, bien incapables de reconnaître la Voss, celle qui fut une star. Les spectateurs ont quitté la salle ; ils ne veulent plus s'en souvenir, comme les spectateurs honteux des théâtres équivoques.

Désir aussi d'être à nouveau reconnue. De faire revivre ces spectacles, les plus grandioses d'entre eux, ceux qui mettaient en scène l'histoire même (comme pour fondre l'histoire dans l'histoire du spectacle), et sur lesquels Véronika, amie de Goebbels, régnait, fascinante et adulée. Mais la salle s'est vidée. La salle est déserte.

Dans le tramway, puis au restaurant, les angles de prise de vues font étinceler leur visage. Si Robert ne la reconnaît pas en tant qu'actrice, il en subit le charme ; et la relation de fascination qui se noue entre eux se trouve d'emblée mêlée à un rapport d'argent. Elle va pour lui *produire* son ultime représentation. Elle va rejouer son propre rôle.

L'argent, comme dans tout l'œuvre de Fassbinder, est continuellement présent, confondu constamment avec les mécanismes du spectacle. Ni moyen ni instrument, l'argent est une finalité en soi — au même titre que la drogue et le cinéma. C'est le collier qu'achète Véronika qui devient monnaie d'échange pour qu'elle puisse s'approprier les 300 marks prêtés par Robert. L'argent ne tire valeur que de la relation que l'on entretient avec lui.

Mais, dans le même temps, Véronika contracte des dettes : à l'égard de Robert et de son ancienne admiratrice qui lui rend l'argent du collier ; c'est-à-dire à l'égard de ses spectateurs, passés et futurs, nourrissant à la fois nostalgie et désir : *« Die Sehnsucht der Veronika Voss »*.

Véronika se trouve dès lors constituée comme objet (d'échange) dans les champs de désir de Robert Krohn et du Dr Katz. Nul n'y échappera. Pas même la femme de Robert, qui semble pourtant conserver une situation privilégiée d'observatrice jusqu'au dénouement. Ce sera en effet sous le regard du Dr Katz qu'elle téléphonera à son mari, toute à son désir d'être vue par celle qui la fascine (qui la venge de sa rivale), de voir celle qui la perdra.

La donnée scénarique initiale est la relation du Dr Katz à sa patiente Véronika, relation sado-masochiste fondée sur la drogue et l'argent. Elle va se trouver modifiée par les recherches de Robert qui menacent cette relation au seul niveau réel où elle s'est nouée : la dépendance

HILMAR THATE

psycho-analytique de Véronika à l'égard de cette femme rassemblant en elle à la fois la figure du metteur en scène et celle de Mabuse — la filiation de Lang à Fassbinder mériterait sans doute d'être approfondie.

Robert provoque un contre-transfert du patient et engage un processus de substitution sans qu'il puisse véritablement le mener à bien, se trouvant lui-même impliqué dans la quête de Véronika. Leur première nuit, dans la maison de Véronika, déjà pleine des housses et tentures blanches qu'y a tendues le Dr Katz, ne sera en rien une nuit d'amour mais l'accouchement d'une terrifiante mort-née à la tête de vieillard, recroquevillée sous un drap blanc.

Tel le cafard de *la Métamorphose*, Véronika est petit à petit dépossédée de ses désirs pour accomplir une passion de mort dont l'amour, le cinéma et la drogue apparaissent comme les stations successives.

Elle parvient à décrocher un petit rôle dans un film. Dans la scène de tournage qui nous en est présentée, Véronika tente de pleurer sans le recours à un artifice technique. Les prises se succèdent. Le studio prend l'allure d'une salle d'accouchement. Devant la porte, dans le couloir, Robert et son ancien mari, scénariste, semblent attendre la naissance qu'un cri, soudain, semble manifester. Véronika est étendue à terre, épuisée d'une souffrance vaine.

La drogue, enfin, lui sera supprimée par le Dr Katz. La relation vitale qu'elle entretenait avec la morphine, non comme moyen pour supporter un mal à vivre mais comme finalité d'un rapport fétichiste, exclusif et autonome, d'essence spectaculaire, est brutalement interrompue. La morphine est remplacée par des somnifères : de la mort du spectacle, Fassbinder tresse un spectacle de mort.

Car dans le même temps où Véronika glisse vers la mort, le film se bâtit. Contradiction fondamentale d'une société qui réalise son miracle économique sur les séquelles mortifères du nazisme et qui tire sa vérité de la représentation qu'elle se donne d'elle-même. Mais, surtout, contradiction fondamentale d'un art qui se veut libérateur au moyen du plus total asservissement. Ce sont les scènes les plus folles du film, les séquences d'insert dans l'agonie de Véronika. La libération ne peut être qu'individuelle, au plus près de ce qui fait vibrer le corps de l'homme, là où il apparaît le plus absolument dépendant de lui-même. Pour Fassbinder, le monde éclate à l'infini en contradictions irréductibles dans lesquelles l'humanisme ne peut plus être le garant d'une morale qui demeure l'objet ultime de la quête.

La morale de l'artiste se confond avec la morale tout court, le monde n'existant pas hors de sa représentation. Une morale de la représentation, telle pourrait être définie le champ d'application des recherches de Fassbinder. Du bon usage des représentations fabriquées par les mécanismes de production sociale serait dès lors sa problématique cinématographique. Il met en scène des pans de représentations sociales dans lesquelles se précipitent les schèmes issus des processus psychologiques, économiques et politiques, mettant en crise les cortèges idéologiques où se réfugie tout ce à quoi l'on veut croire ou l'on craint de croire.

L'individu/le personnage n'est/naît que par l'environnement, le décor qui lui colle. Plus que chez tout autre cinéaste, le personnage n'est aperçu qu'à travers un enchevêtrement de premiers plans ou de constructions qui l'enserrent et le tiennent. Ces cadres ne sont pas là pour l'exprimer ni même pour jouer avec lui. Contrairement à l'expressionnisme, il n'y a pas de jeu, pas d'espace entre le personnage et son décor. L'image entière forme l'espace du jeu dans lequel les décors constituent véritablement l'*umwelt* de l'individu, ce qui le marque. Il y est déterminé, confondu, irrémédiablement noyé. Peut-être sa seule chance de salut réside-t-elle alors dans sa représentation cinématographique provocatrice du regard spectateur, afin d'y puiser cette charge de désir, vitale et libératrice, dans une relation spectatrice en soi désespérée.

Camus retrouvait dans l'enceinte d'un stade « l'innocence première du monde ». Le sport est une représentation naïve du monde. Les règles y sont données a priori : les lignes blanches d'un terrain de football tracent l'espace d'une représentation dont les règles sont sues de tous et de chacun, sans décalage. Robert Krohn y trouvait sans doute une sécurité, un confort. Il a fait avec Véronika l'épreuve d'une autre représentation, close par un mur qui se ferme à la manière d'un rideau de scène sur le dernier plan du film. Une représentation dont les règles se modifient au fur et à mesure de son déroulement. Une représentation dans laquelle il s'est trouvé engagé de toutes parts, au plus profond de lui-même. Fasciné et hors de lui, confronté au plus près de soi-même, il y a fait l'expérience de la vie, là où véritablement elle se risque.

Jacques Petat

LE SECRET DE VERONIKA VOSS (Die Sehnsucht der Veronika Voss). RFA, 1981, noir et blanc, 1 h 45. Réal. : Rainer Werner Fassbinder. Sc. : Peter Marthesheimer, Pea Frohlich. Ph. : Xaver Schwarzeenberger. Mus. : Peer Raben. Mont. : Juliane Lorenz. Son : Vladimir Vizner. Décors : Rolf Zehetbauer. Prod. : Laura Film/Tango-Film. Distr. : UGC, Filmedis. Int. : Rosel Zech, Hilmar Thate, Cornelia Froboes, Annemarie Doringer, Doris Shade, Eric Schumann, Peter Berling.

Sortie à Paris le 30 juin

Rosel Zech et
Fassbinder
au Festival de Berlin

YOL de Yilmaz Güney

CURIEUX film que ce Yol qui reçut au dernier festival de Cannes une Palme d'or (ex œquo avec **Missing**), à la portée mi-esthétique, mi-politique.

On y trouve comme exaspérées toutes les qualités (positives ou négatives) qui nous firent naguère remarquer l'**Espoir** et le **Troupeau** : beauté plastique, recherche de la vérité, courage dans les dénonciations, exploit constitué par le fait même de concevoir et de faire exister un tel film sous la dictature militaire actuellement au pouvoir en Turquie.

Rappelons le sort des deux auteurs du film : Yilmaz Güney est actuellement clandestinement exilé en Europe après avoir fui en 1981 lors d'une permission de la prison de Isparta ; il était resté plus de cinq ans prisonnier ; Sérif Gören est en liberté provisoire ; un procès politique qui le compromet est actuellement en cours.

Signalons également les conditions quasi uniques dans l'histoire du cinéma de la réalisation de plusieurs films de Güney dont **Yol** : scénario écrit en prison, choix des acteurs et du co-réalisateur (qui sera finalement sur le terrain) par Güney lors des visites dans sa prison, repérages lors de permissions, participation active au montage (pour **Yol** il s'agissait de passer de six heures de rushes à 1 h 50 de film).

Mais c'est un film que nous évoquons après avoir salué l'exploit ; c'est un film dont nous avons à parler après avoir rendu hommage à l'acte politique qu'il constitue.

Les films turcs d'auteurs sont absolument indissociables de leur fonction politique ; ceux de Güney particulièrement. Cela leur donne leur force, peut être aussi leurs limites. Il y a, dans la conception et la construction de **Yol**, quelque chose de systématique qui l'apparente au documentaire. On sent moins les personnages (au moins dans la première partie du film) comme des êtres humains destinés à nous toucher que comme des symboles, les représentants désignés de provinces ou de situations paroxystiques.

A y réfléchir, peuvent-ils être autre chose ? Une des forces du film n'est-elle pas de nous montrer des êtres broyés, dépossédés (par le régime, la persistance de mœurs patriarcales figées et les années d'incarcération) de leurs individualités, réduits à n'être que des mécaniques, les jouets des circonstances, d'une situation politique impitoyable ou d'un code suranné de l'honneur ?

Car de quoi s'agit-il ? Cinq détenus qui ont passé de longues années en prison se voient, au début du film, accorder une permission de huit jours à laquelle ils pensaient depuis longtemps comme seul espoir possible, comme seul but.

Dès leur sortie ils prennent conscience du leurre qu'elle constitue, des pièges dans lesquels ils vont nécessairement tomber, et surtout, nous n'en prenons conscience que lentement et c'est une autre force du film, qu'ils seront à l'issue des huit jours acculés au désespoir total.

Sur les cinq, le premier, jeune et bête, ne termine même pas le voyage aller : il a égaré ses papiers ; il passe d'un cachot à l'autre et le scénariste l'oublie. Les individus qu'il représente sont purement et simplement quantité négligeable.

Les autres vont rejoindre leurs familles ou leurs clans dans les coins les plus reculés de ce pays écartelé, ce qui donne au film ce côté un peu agaçant de documentaire sur l'état actuel de la Turquie provinciale et paysanne, mais par ailleurs nous vaut les plus belles scènes du film, celles où l'amour de Güney pour son douloureux pays passent avec le plus d'évidence.

L'arrivée de Ömer dans le Khurdistan est d'un lyrisme qui peut évoquer certains instants des grands films soviétiques. Dans son village, où les maquisards sont toutes les nuits poursuivis et tués par les militaires, à quelques mètres de la frontière syrienne qui le fait rêver, il décide de ne pas rentrer à l'issue de sa permission ; la clandestinité et sans doute la mort l'attendent.

Mevlût, en retrouvant sa fiancée et ses parents, a l'impression de passer d'une surveillance à une autre. Ses propos (dans une scène où la démonstration frise l'outrance) ont beau nous le révéler comme le pire des machistes conservateurs, ce n'est pas encore assez aux yeux de son entourage. Sa permission lui fait prendre conscience du poids des mœurs et des contraintes, de l'impossibilité où il est de se concevoir comme un homme libre.

Mehmet Salih sera abattu par son beau-frère alors qu'il tente de fuir avec sa femme et ses enfants au terme d'une séquence-choc où la bêtise de la foule, elle-même victime des préjugés, nous est révélée avec violence.

Enfin Seyit Ali sait, en quittant la prison, que sa femme l'a trahi et qu'il doit donc, selon la loi familiale, la tuer. Famille et belle-famille s'entendent pour que soit perpétré ce meurtre qui lavera leur honneur.

En situant cette dernière histoire dans les montagnes enneigées, en donnant aux velléités de révolte de Seyit Ali et à ses remords la place la plus importante, Güney se ménage des scènes quasi sublimes, et surtout parvient à faire basculer le film de la démonstration à la vérité, de la rigueur à l'émotion.

La construction, qui passe savamment d'un destin à l'autre, nous rappelant sans arrêt l'urgence, l'emprisonnement dans le temps qui survit aux apparences de libération dans l'espace, est très forte.

Remarquable aussi la direction d'acteurs, en souplesse, utilisant peu de dialogues, gommant les scènes trop fortes, pratiquant habilement l'ellipse, utilisant au maximum les regards : dans une société aussi surveillée que celle-là, on apprend à s'exprimer autrement que par les mots.

Les cercles se resserrent autour des prisonniers et plus encore de leurs compagnes. L'horreur de la condition féminine en Turquie paysanne n'avait peut-être jamais été montrée aussi radicalement.

La photographie ample, lumineuse, à la palette à la fois douce et froide, participe à la beauté de ce film.

Il faut, pour être honnête, souligner que s'il reprend à la fin toute son ampleur même sur le plan émotif, le film se présente durant une longue première partie de façon un peu pesante. C'est le moment de revenir sur le but avoué de Güney : *« La plupart des films que j'ai tournés jusqu'à présent — en dépit de leurs imperfections — ont participé à la lutte de mon peuple pour une plus grande liberté. Et aujourd'hui où mon pays et sous une dictature fasciste, je pense que Yol va également jouer ce rôle ».*

Mireille Amiel

YOL. Turquie, 1982, coul. Fugicolor, 111 min. Réal. : Yilmaz Güney et Serif Gören. Scén. et dial. : Yilmaz Güney. Ph. : Erdogan Enfin. Mus. : Sébastian Argol - Kendal. Prod. : Güney Film et Cactus Film, Zurich. Dist. : Nef diffusion et MK2. Int. : Tarik Akan, Serif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsoy, Necmettin Cobanoglu, Semra Uccar, Hikmet Celik, Sevda Aktolga, Tuncay Akca, Hale Akinli, Turgut Savas, Hikmet Tasdemir, Engin Celik, Osman Bardakci, Enver Güney, Erdogan Seren.

• Palme d'or ex aequo au Festival de Cannes 1982

Sortie à Paris : le 25 août.

Yol : *« Moins des êtres humains destinés à nous toucher que des symboles ».*

QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ÊTRE HEUREUX !

de Coline Serreau

JUSQU'ICI Coline Serreau, on la voyait plutôt en moraliste et féministe, ce qu'elle est. On avait déjà remarqué son sens de l'insolite et de l'humour, son audace aussi, avec son second long métrage **Pourquoi pas ?** en 1976.

Puis elle était repartie vers le théâtre, la télé, le trapèze, le café-théâtre... quoi d'autre ?

Son troisième long métrage nous la restitue telle qu'en elle-même, enrichie de ses multiples expériences et assez enthousiaste pour se lancer dans le genre le plus difficile qui soit : le comique ; assez outrecuidante (Dieu merci !) pour le faire hors des recettes habituelles, tentant un cocktail (de genres, d'idées, d'acteurs) aussi inattendu que réussi.

Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ! est bâti sur une réalité à peine caricaturée : celle du monde de la publicité que Coline Serreau connaît pour l'avoir pratiqué de l'intérieur comme actrice d'abord, comme réalisatrice ensuite.

Dans ce monde clos — Coline Serreau en souligne la claustration par la construction : unité de lieu (le plateau et les coulisses d'un tournage), unité d'action (le tournage d'un film publicitaire), unité de temps (celui du tournage, un jour) — dans ce monde-là, les scories de nos conceptions du travail et des relations hiérarchiques, des valeurs humaines sont comme vues à la loupe.

On tourne un film de quarante-cinq minutes qui vaut la bagatelle de 150 millions. D'une part on vole tous ceux qui ne sont pas assez protégés par la loi ou les syndicats (essentiellement figurants et débutants), on truande sur tout ce qui est truandable (pellicule, labos, assurances), on achète à prix d'or tout talent achetable (ici metteur en scène, chanteurs et danseurs - mais au mépris de leur valeur réelle et de leur personnalité).

Enfin, on tourne sans savoir si le film sera ou non utilisé. Car dans le budget de lancement d'un produit de luxe qu'est-ce que 150 millions ? Une quantité négligeable !

C'est le premier angle d'attaque de Coline Serreau qui entend par là, au-delà de la publicité elle-même, dénoncer le processus économique par lequel, loin de repenser équitablement la répartition des richesses, les pays économiquement développés croient trouver une solution à leur surproduction amorale et irrationnelle par la fabrication artificielle de besoins nouveaux. En même temps, il n'est pas interdit de faire un rapprochement avec les difficultés du reste de la production cinématographique.

Mais l'intérêt essentiel du film est doublement ailleurs et réside dans son écriture. L'unité de lieu et d'action, à peine forcée, permet à Coline Serreau de se servir des techniques du cirque : succession de numéros. Pour la plupart ils dissimulent, sous l'exagération et la déformation systématiques, les talents, les dons, le travail aussi. Par contre, parfois, ils les présentent intacts.

Ainsi, avant d'être utilisés à contretemps, les chanteurs lyriques, les danseurs classiques, les faiseurs de claquettes ont-ils eu le loisir de nous révéler leur réelle valeur.

Un grand respect des comédiens (placés par la construction même du film sur un plan d'absolue égalité) régit l'agencement de l'histoire. On remarquera, pour mémoire, que ce respect s'est traduit dans la réalité sociologique par des honoraires égaux pour tous et un générique par ordre alphabétique en lettres égales. On aurait tort, compte tenu des mœurs cinématographiques, de prendre cela trop à la légère.

Ce respect des comédiens rebondit sur le respect de l'humaine condition revendiqué par l'auteur de façon plus qu'évidente. Trois personnages surtout en sont porteurs : le vieux couple de figurants qui se retrouvent après vingt-cinq ans de séparation et le directeur de la firme productrice. C'est un vrai despote au pied d'argile ; plus exactement un vieux financier retors et odieux miné par un cancer et qui souffre et nous émeut sous la menace directe de la mort, continuant à exercer sur ses semblables son dérisoire pouvoir.

Nul ne songe à crier au chef d'œuvre ; on prendrait bien parfois la rigueur de pensée en défaut, on soulignerait un certain manque de souffle qui permettrait presque l'ennui vers le deuxième tiers. Mais ce film, plein de lucidité et de santé, où l'auteur se livre plus qu'il n'y paraît, sait passer du rire à l'attendrissement, ce qui n'est ni une mince ni une banale qualité.

Le rire tel que le pratique Coline Serreau doit beaucoup au café-théâtre et au cirque . On y retrouve le goût des sket-

ches. Un certain souci de professionnalisme (Romain Bouteille, plus sobre que jamais, joue les clowns) s'allie au sens de l'observation le plus aigu (le couple des maquilleurs et leur chien Ripaton sont plus vrais que nature) et le plus iconoclaste (Monsieur et Madame Tout le monde, feignant de se constituer en bourreaux de chiens, sont désopilants).

Coline Serreau dit : *« C'est un appel aux spectateurs de tous âges et de toutes conditions à ne pas accepter l'inacceptable. Pas demain : maintenant. Les lendemains qui chantent, non ! C'est aujourd'hui que ça devrait chanter ».*

Dans la construction de son film, la victoire n'est pas au bout du chemin. Mais la route qui ouvre et clôt le film (mi-photo/mi-dessin animé) est une route ouverte, elle s'en va, sereine sous la lune, vers les victoires ailleurs possibles.

Traitée comme une histoire, un jeu, un spectacle, cette utopie-là est tout à fait acceptable et riche d'enseignements.

Mireille Amiel

QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ÊTRE HEUREUX ? France, 1982, coul. : eastmancolor Kodak, 1 h 32. Réal. et scén. : Coline Serreau. Ph. : Jean-Noël Ferragut. Direct. mus. : Jeff Cohen. Chorégraphie classique : Claudine Allegra. Chorégraphie des claquettes : Victor Cuno. Prod. : Elephant Prod. - U.G.C. - TOP 1. Dist. : U.G.C. Int. : Annick Alane, Bernard Alane, Michel Berto, Romain Bouteille, Evelyne Buyle, Jeff Cohen, Josine Comellas, Pierre Courrège, Victor Cuno, Guylaine Pean, Pierre-Marie Escourdou, Jean-Pierre Franchetti, Alain Frérot, Henri Garcin, André Gille, Anne-Marie Gros, Agnès Host, Hervé Icovic, André Julien, Parviz Kimiavi, Yves Lagache, Brice Leboucq, Yves Llobregat, Tanya Lopert, Antoine Marin, Antoinette Moya, Alain Munier, Jacques Pater, Jacques Poitrenaud, Catherine Rougelin, Marc Salomon, Bernard Sancy, Dominique Serreau, Mathe Souverbie, Serge Spira, Anne Teyssedre, Pierre Vernier, Stéphanie White, Elisabeth Wiener, Christian Zanetti, Laure Duthilleul.

Sortie à Paris : le 1er septembre.

(Dans notre prochain numéro : grand entretien avec la réalisatrice).

« Un comique hors des recettes, aussi inattendu que réussi... »

DRESSÉ POUR TUER

de Samuel Fuller

Admirable le générique ! Tellement simple ! Sur fond bleu, des noms en sombre, des noms en clair, quoi de plus logique ? Le chien blanc, les noirs.

Quelques secondes après, les mêmes noms, de clairs deviennent sombres, et vice versa.

Il nous faut attendre la fin du film pour comprendre, lorsque le chien, « guéri » des noirs, se met à attaquer les blancs.

Le nègre, ce n'est pas forcément le noir. Ce peut être vous, moi. Le nègre, c'est ce contre quoi fonce une machine à tuer.

Que le racisme soit dénoncé dans le film ne fait aucun doute ; mais si Fuller en restait là, il ferait un bon film anti-raciste parmi d'autres. Sa pertinence est de prendre du champ par rapport à ce problème (au cœur de l'ouvrage de Romain Gary).

Plus qu'un film sur le racisme, **White dog** se présente comme une parabole sur le fascisme et son mode de fonctionnement : le conditionnement fondé sur la peur.

Le fascisme ? Le pire de tous. Non celui des seigneurs de la guerre ou prétendus tels, non celui des exaltés ; tout bêtement celui qui est à notre porte, celui du machin moyen, de cette espèce de chose humaine qui prendra un jour les allures du commerçant débonnaire, un autre celui d'un petit cadre bien tranquille.

Quelle image implacable, *violente* que celle du bon vieux accompagné de ses deux gamines, venant récupérer le chien !

Il est là, le fascisme. Ne l'attendons pas seulement des fanatiques de la Cause mais des bons pères de famille bénits, confits.

Derrière les faux aigles se cachent les vrais rats, ces hommes à la vie irréprochable qui, demain, dresseront le gibet d'un juif.

Le véritable danger du film est bien le chien conditionné, non les fauves montrés à plusieurs reprises.

Comme Ford, Fuller ne cesse de dénoncer tout au long de son œuvre les méfaits du fanatisme et de l'intolérance.

Comme Ford, il hait les idéologies politiques toutes faites. Par tempérament, presqu'autant que par réflexion, le « bourrage de crâne » l'horripile.

Comme Ford enfin, il a subi et risque de subir encore l'incompréhension d'une partie du public sauf — j'ose l'espérer — sur des films de ce type qui devraient faire s'interroger les « détracteurs ».

Ou Fuller est incohérent idéologiquement et politiquement — point de vue difficile à admettre tant le concept d'auteur semble devoir s'appliquer à lui — ou... ils ont peut-être mal vu les films précédents.

Toute l'œuvre du cinéaste est hantée par un problème : comment conserver, défendre sa liberté de penser, d'agir ? Et il montre les éléments qui la menacent : les idées préconçues, les doctrines figées entraînant la violence aveugle.

White dog s'inscrit parfaitement dans la démarche de Fuller.

Ajoutons — mais est-ce la peine ? — que le film est totalement captivant, que ça parle de façon bouleversante à travers des corps qui se battent, qu'intelligence et plaisir du spectacle se marient pour notre plus grand bonheur.

Alain Carbonnier

DRESSE POUR TUER (White Dog). U.S.A. 1982, métrocolor, 1 h 24. Réal. : Samuel Fuller. Scén. : Samuel Fuller et Curtis Hanson d'après le livre de Romain Gary « le Chien blanc » (Gallimard). Ph. : Bruce Surtess. Mus. : Ennio Morricone. Prod. : Paramount. Dist. : C.I.C. Int. : Kristy Mc Nichol, Paul Winfield, Burl Ives, Hubert Wells, Lynne Moody, Christa Lang, Vernon Weddle. Jameson Parker, Karrie Emerson, Samuel Fuller, Martine Dawson, Bob Minor, Dick Miller, Robert Ritchie, Alex A. Brown, Karl Lewis Miller.

Sortie à Paris : le 7 juillet.

Kristy McMichol et Jameson Parker

PARADIS POUR TOUS

d'Alain Jessua

Un jeune psychiatre (Jacques Dutronc) a mis au point un procédé, le « flashage », qui consiste à supprimer angoisse et dépression en faisant agir des micro-ondes sur le cerveau du patient.

Son premier cobaye humain est Alain Durieux (Patrick Dewaere), un petit démarcheur en assurances-vie qui a tenté de se suicider.

De médiocre assureur qu'il était, Alain devient le meilleur agent de la compagnie et adorable avec tout son entourage.

Entre-temps, Pierre Valoris, le psychiatre, a « flashé » une vingtaine de personnes. Les média s'emparent de l'événement.

Mais Pierre se rend compte un peu tard qu'il a créé des êtres complètement déshumanisés, des monstres et, plutôt que de se suicider, il préfère se « flasher » à son tour.

Le film se termine comme il commence, par un Alain tout content sur son fauteuil de paralytique (est-ce à la suite de sa chute dans l'escalier ? Ou alors...) et l'annonce sensationnelle du Dr Valois : le « flashage » est transmissible génétiquement.

Jessua aborde donc l'un des grands thèmes de la littérature et du cinéma occidentaux depuis quelques décennies : les progrès de la science pouvant supprimer toutes sortes d'inhibitions au prix de la perte de son identité.

Thème « bateau », un peu rabâché, que le metteur en scène ne reprend pas toujours avec bonheur.

Un peu facile, un peu lourde aussi la scène où Valois, conscient d'avoir créé des monstres, rentre chez lui et, foutant en l'air une pile de livres s'écrie : *« Proust, Dostoïevski !... »* Même chose avec les disques : *« Bach, Beethoven !... »*

Jessua tire mieux son épingle du jeu lorsqu'il choisit le registre de l'humour.

Il semble plus efficace dans une drôlerie grinçante qui lui vaut ses meilleures séquences.

En outre, plus que le thème « bateau », l'a sans doute intéressé davantage la représentation d'êtres en marge de l'humanité, et surtout la direction d'acteurs dans le sens d'un dépersonnalisation souriante.

Démarche passionnante que leur ôter toute personnalité !

Nul doute que ce rôle de démiurge a fasciné Jessua et, à cet égard, la prestation de tous les interprètes, essentiellement celle de Dewaere (pratiquement « flashé » du début à la fin du film) est non seulement étonnante mais, de mon point de vue, sauve un sujet qui risquait de sombrer dans le déjà-vu.

Alain Carbonnier

***PARADIS POUR TOUS.** France, 1982, coul., 1 h 50. Réal. : Alain Jessua d'après une idée d'Alain Jessua. Scén., adapt. et dial. : Alain Jessua et André Ruellan. Ph. : Jacques Robin. Mus. : René Koering. Prod. : A.J. Films-Films A2. Distr. : Parafrance. Int. : Patrick Dewaere, Jacques Dutronc, Fanny Cottençon, Stéphane Audran, Philippe Léotard, Patrice Kerbrat, Jeanne Goupil, Caroline Berghe, Stéphane Bouy, Pierre Hatet.*

Sortie à Paris le 25 août

Jacques Dutronc dans **Paradis pour tous.**

QUERELLE

de Rainer Werner Fassbinder

« Le malheur a été mon Dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie. Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot ».
(Rimbaud, « Une saison en enfer »)

D'ABORD l'évidence : non pas tant celle d'un homosexuel adaptant l'œuvre d'un homosexuel (simple anecdote) que celle des fous d'un incroyable dieu : un dieu qui bande.

Ensuite l'impossible : se coltiner avec un roman où la représentation des événements, des personnages n'est donnée que comme pur fantasme. Ils ne prennent forme que dans l'imagination du narrateur : ils pourraient être...

Entre le créateur et sa création, la ligne à suivre est celle d'un cordon ombilical. Il est le représenté objectif, la seule réalité à laquelle nous pouvons nous agripper. Dans *Querelle de Brest,* Genet joue à n'en plus pouvoir sur le privilège de la littérature: se situer simultanément en plusieurs lieux de discours que la lecture réinstaure, après coup.

Enfin, la résolution du problème : l'esthétique théâtrale en ce qu'elle fonde de nécessaire limitation.

Deux ou trois décors donnés, éclairés comme tels, des gardes-fous pour la démence.

Puisqu'il s'agit de l'impossible à représenter, autant endosser le carcan le plus étroit, celui qui va figer dans l'irréalité une parole vaine, c'est-à-dire un acte de foi.

D'emblée, dans le premier plan du film, éclaboussé de lumière orangée, nous est demandé d'y croire. L'artificialité du studio s'y affiche avec arrogance, comme pour mieux quêter la honteuse reconnaissance du faux qui aide à vivre. Qui devrait en tout cas...

Madame Lysiane, seule femme d'un univers d'où la femelle est exclue et ne peut être représentée que comme La Femme, s'insurge. Coincée entre les deux frères, Robert et Querelle, elle sait n'être que l'intermédiaire, à la fois nécessaire et nié ; elle en jouit, *au passage,* et il ne me semble pas incongru de prétendre qu'elle seule peut tenir un discours « vrai » : en disant qu'elle ne peut se glisser entre eux deux, elle exprime son fantasme bien-sûr, mais plus fondamentalement, elle donne à entendre la négation du tiers.

Entre deux, il n'y a pas de place, sinon pour quelqu'un(e) *en creux,* rôle que va jouer Lysiane, la seule femme du film.

Le combat des deux frères que Fassbinder ne pouvait pas râter suit avec ferveur les dialogues :

— *« Saute sur mon rire. Accroche-toi. Ne t'occupe pas de la douleur. Saute. »*
— *« Ne t'échappe pas ! »*
— *« Je suis là. »*
— *« Parle plus bas, je suis déjà chez toi. »*

Entre deux, tout n'est qu'alibi, piètres excuses dès lors que le tiers (Lysiane ou Vic) s'incarne. Le problème n'est point d'en faire l'économie, c'est de lui donner corps. Au lieu que le tiers devienne fantasme fondateur de la relation, ils sont obligés de le concrétiser.

La véritable inversion est là : « l'objet sexuel » envisagé uniquement comme fantasme et le tiers — dont ce devrait être la fonction — jouant le rôle d'« objet sexuel », en d'autres termes l'impossibilité de se poser en tant qu'objet désirant.

Revenons à ce combat et, de façon générale, aux scènes violentes du film. On dirait presque que Fassbinder a suivi à la lettre les « instructions », de Genet. *« Cette aventure,* écrit-il, *nous l'avons voulu présenter au ralenti. Notre but n'étant pas de causer au lecteur une impression d'effroi ».* Il parle même d'un effet semblable à celui du dessin animé.

De fait, la rixe entre les deux frères est une danse lente, une sorte de ballet, un rituel barbare venu du fond des âges, celui où la parole demandait à naître.

Se dire (parler son désir), voilà la chose importante. Il n'est pas simple de le faire en plein jour, c'est pourquoi, ainsi que l'écrit Genet : *« Querelle avait apprivoisé la nuit »,* et il ajoute : *« Il avait su se rendre familier toutes les expressions de l'ombre, peupler les ténèbres des monstres les plus dangereux qu'il portait en lui-même ».*

Ces monstres, on peut les mettre sous verre, sous cloche, les compartimenter dans un petit coin. Solution qui ne convient ni à Genet, ni à Fassbinder, il s'agit au contraire de les extirper, de les exorciser, et tant qu'à faire, pourquoi pas dans la magnificence ?

Vivre l'infâmie avec délectation ! Sombrer somptueusement dans le naufrage poétique ! Fassbinder sait bien que l'artiste s'accommode mal de l'hypocrisie du monde, que le poète n'a que faire des arguties politico-sociales, mais il sait aussi que les « monstres », l'infâmie, ne relèvent pas seulement du « psychologique ». Une société les a produits.

Les homosexuels de **Querelle** sont plus

machistes encore que les pires phallocrates du coin. Etre pédé, c'est devenir femme, condition dégradante surtout si l'on joue son rôle, « se faire mettre ».

Certes, cet interdit rend plus âpres encore leurs étreintes, leur procure le plaisir de se heurter à la limite mais il faut le payer à prix fort : une culpabilité que la transformation en composante masochiste ne suffit pas à endiguer.

« *On ne s'embrasse pas,* dit Querelle à Nono, *je tends mon cul, c'est tout* ».

Et, plus tard, lorsqu'il embrassera Gil, honteux et ravi, il ne pourra l'accepter. Eprouver du plaisir avec un homme, passe encore, mais l'aimer !

C'est pourquoi il le dénoncera en toute hâte, faisant immédiatement recours à la loi.

Les modifications apportées par Fassbinder vont dans le sens de l'œuvre de Genet. Que Nono devienne un noir ajoute encore à l'ignominie : se faire enculer... par un nègre. De même faire interpréter le rôle de Robert et de Gil par le même acteur trahit un peu la lettre (la ressemblance, c'est Querelle et Robert) mais accentue la fonction de Gil : un avatar de Robert.

Entre ces deux compagnons de la désespérance, le cinéaste et l'écrivain, la connivence ne nous surprend point. Tous les deux ont joué un bon tour à la folie.

Alain Carbonnier

QUERELLE. RFA-France, 1982, couleurs, 2 h. Réal. et scén. : Rainer Werner Fassbinder, d'après « Querelle de Brest » de Jean Genet (Ed. Gallimard). Ph. : Xaver Schwarzenberger. Mus. : Peer Raben. Déc. : Rolf Zehetbauer. Cost. : Barbara Baum. Son : Vladimir Vizner. Mont. : Juliane Lorenz. Collab. art. : Harry Baer. Prod. : Dr. Dieter Schidor (Planet Film, Munich, Gaumont, Paris). Dist. : Gaumont. Int. : Brad Davis (Querelle), Franco Nero (Lt. Seblon), Jeanne Moreau (Lysiane), Laurent Malet (Roger), Hanno Poschl (Robert/Gil), Gunther Kaufmann (Nono), Burkhard Driest, Dieter Schidor, Roger Fritz, Michael McLernon, Neil Bell, Harry Baer, Nadja Brunnkhorst (Paulette).

Sortie à Paris : le 8 septembre.

Burkhard Driest, Gunther Kaufmann et Brad Davis dans Querelle.

LE SOLDAT

de James M. Glickenhaus

Ça commence bien. Une bande de terroristes attaque un camion transportant du plutonium. Bien entendu, les camions se promènent librement puisqu'on est au pays de la liberté (les Etats-Unis, œuf corse !) et il suffit donc aux méchants d'être décidés pour s'en emparer et tuer le brave shérif qui passait par là. Séquence suivante, le plutonium arrive en Arabie Saoudite, c'est-à-dire à l'image, puisque c'est tout ce qu'on en verra, dans un champ de sable style plage vendéenne moins les baigneurs, sur laquelle l'assistant de service a entassé quelques barils, figure métonymique du pétrole s'il en est (à noter que baril ne prend qu'un r alors que barrique en prend deux, bizarre). Le but de la chose, faire sauter tous les champs pétrolifères qui approvisionnent les Etats-Unis si Israël ne se retire pas de la rive ouest du Jourdain. Le président des Etats-Unis hésite, bien que le film soit tourné sous Reagan et bien que la fin dudit film montre que la force pale.

Heureusement, le soldat est là (d'où le titre). Lui sait que les Russes sont derrière tout ça. Lui sait que l'agent responsable du KGB est joué par Klaus Kinski et que celui-ci est en train de skier à St Anton, Autriche, la neige y étant meilleure qu'en URSS. Rencontre au sommet (de l'Arlberg puisque l'on est à St Anton) qui tourne mal. Alors que le lâche président des Etats-Unis décide de chasser Israël des territoires qu'il occupe indûment, le Soldat met au point un plan machiavélique à l'ambassade d'Israël à Berlin-Ouest après avoir semé la panique dans sa propre ambassade américaine où il s'est introduit en fraude pour doubler le président (promis, juré, c'est dans le film et même dans la résumé remis à la presse ; en plus, ça prend ; à la projection à laquelle j'assistais, personne ne semblait remarquer que Berlin n'est plus capitale de l'Allemagne depuis quelques années déjà, en foi de quoi les ambassades sont à Bonn).

Le plan est en deux étapes. Aux Etats-Unis, des copains du Soldat neutralisent une base de missiles et les pointent sur Moscou. A Berlin, le Soldat décide de passer à l'Est pour informer les Russes que Moscou sautera si ceux-ci ne renoncent pas à leur abominable projet, aidé par sa copine, la pulpeuse espionne retrouvée à l'ambassade d'Israël. A noter, à ce moment du film, une très belle cascade qui permet d'oublier que pour parler aux Russes, il suffirait de décrocher le téléphone ou de les voir à l'Ouest puisque le bâtiment qui abrite les missions des quatre pays occupants se trouve de ce côté.

Non, le Soldat prend une voiture, se rend à Chekpoint Charlie, et là, alors qu'il est à un mètre de la ligne de démarcation et qu'il suffirait d'accélérer, voyant les agents américains qui le recherchent, il fait demi-tour pour finalement passer le Mur en haute voltige en utilisant un camion-transporteur judicieusement placé pour servir de rampe de lancement. Tête des Russes enfin prévenus qui ne s'attendaient pas à ce genre de représailles (quels débiles, quand même) et renoncent la mort dans l'âme à détruire les champs pétrolifères saoudiens.

Ouf, le monde libre est sauvé et Israël peut continuer à occuper la rive ouest du Jourdain. On respire.

Jean Roy

LE SOLDAT (the Soldier). USA, 1982, couleurs. 1 h 30. Prod., réal. et scén. : James M. Glickenhaus. Ph. : Robert Baldwin Jr. Mus. : Tangerine Dream. Mont. : Paul Freid. Prod. : Embassy Pictures. Dist. a: UGC/Europe 1. Int. : Ken Wahl (le soldat), William Prince (le président des Etats-Unis), Klaus Kinski (Dracha), Alberta Watson, Jeremiah Sullivan, Joaquin de Almeida, Peter Hooten, Steve James, Alexander Spencer.

Sortie à Paris : le 7 juillet.

KEN WAHL, le soldat

LES QUARANTIEMES RUGISSANTS

de Christian de Chalonge

Il y a des idées belles sur le papier. Par exemple celle du film, l'histoire de ce navigateur solitaire, qui devait, dans une course de Plymouth à Plymouth sans étape, croiser les trois caps, Bonne Espérance, Leeuwin et Horn, exploit sans précédent qui date de 1968. Huit hommes sont des navigateurs émérites. Lui n'a aucune expérience. Pourtant, au moment où il disparaît en mer, il est presque revenu et en tête de tous les concurrents.

On devine quel film aurait été possible, un film sur la folie, qui, petit à petit s'empare d'un homme seul sur un bateau pendant des semaines, un film sur un homme armé de sa seule volonté face aux éléments hostiles, un film sur la vérité et le mensonge enfin, puisque ce navigateur n'a jamais accompli le trajet imposé mais que, parti avec les autres en descendant le long des côtes africaines, il a alors bifurqué vers le Brésil et l'Argentine afin de faire ensuite tout simplement demi-tour comme s'il venait de franchir le Horn. En bref, on imagine bien quelque chose qui aurait été entre les films de marine de Cecil B. De Mille et de Michael Curtiz pour l'aventure et celui de Francis Ford Coppola pour le trajet dans la déraison.

Malheureusement, le résultat n'est pas au rendez-vous. Un tel projet est sans moyen terme. Ou ça passe, où ça sombre. Rien à dire sur la photo. Les plans de marine sont superbes, aussi beaux que ceux qu'on trouve dans les films réalisés par le service cinéma des armées pour vanter notre matériel ou donner le goût de l'engagement. Les scènes à terre sont crédibles, avec un Michel Serrault en promoteur un peu louche du navigateur qui joue légèrement à côté du rôle de manière intéressante.

Elles sont gâchées par une publicité omniprésente, qui a bien dû aider au financement du film et que l'on trouverait sans doute dans un reportage télévisé sur des événements semblables, mais qui devient insupportable dans une œuvre de fiction où l'on en vient à compter le nombre de plans sur les bateaux Cartier, Ricard, Seiko, Meubléna, Télé 7 jours, Chaussettes Olympia dans une course dont le départ est assuré par *Europe 1*, *l'Equipe*, *le Point* et *Brittanny Ferries*. De Mille ne nous avait pas plus habitué à cette compagnie qu'à celle des 48 autres marques citées au générique.

On se souviendra des **40e rugissants** comme d'un film où l'on fume Marlboro, où l'on boit Kronenbourg, où l'on voyage Touraine Air Transport, où l'on loge Sofitel et où l'on s'habille Lacoste et K.Way. Ça ne pardonne pas. Pauvre Max Douy qui doit faire des décors avec tout ça et en réussit d'ailleurs un superbe à la fin quand le bateau se transforme en une sorte de vaisseau fantôme wagnérien qui témoigne de ce qu'aurait pu et dû être le film.

Mais ce qui ne va vraiment pas, ce sont les scènes en mer et la présence de Jacques Perrin qui, pas un instant, n'arrive à nous faire croire à sa folie. On se souvient alors d'un certain **Crabe-tambour** qui, toute question d'idéologie mise à part, présentait les mêmes écueils, en tout premier l'impossibilité d'intégrer des plans de mer dignes d'un Pierre Loti à une fiction capable d'emporter la conviction du spectateur.

J'ai bien peur que la version cinéma de ces **40e rugissants**, qui devrait déboucher sur une version télévision en trois épisodes, ne soit le plus mauvais film de Christian de Chalonge.

Jean Roy

LES QUARANTIEMES RUGISSANTS. France, 1982, couleurs, 2 h 12. Réal. : Christian de Chalonge. Scén. : André G. Brunelin. Sujet de Jacques Perrin, Chalonge et Brunelin d'après the Last voyage of Donald Crowhurst de Ron Hall et Nicolas Tomalin. Ph. : Luciano Tovoli. Décor : Max Douy. Mus. et mont. : Henri Lanoë. Prod. : Cinéma 7/TF1 Films Production avec Télé-München et la tél. de la Sierra Léone. Distr. : Gaumont. Int. : Jacques Perrin (Julien Dantec), Julie Christie (Catherine Dantec), Michel Serrault (Barral), Gila von Weitershausen, Heinz Weiss, Jean Leuvrais, François Perrot, Christian Ferry, Bernard Lincot, Eric Raphaël, Sieen Morane, Mohamed Jalloh, Guy Parigot, Sébastien Kéran, René Dupré, André G. Brunelin, Serge Feuillet, Jean Le Hir, Michel Jestin, François de Chalonge, Pol Le Guen, Robin Renucci, Sylvain Green, Maurice Vallier.

Sortie à Paris : le 11 août.

MICHEL SERRAULT

BUDAPEST BALLADE

de Andras Jeles

Un premier film avec une très belle (bien qu'un peu trop systématiquement sinistre) photo. **Budapest balade** peut séduire ; en tous cas il révèle un auteur futur.

Sur la trame légère de l'escapade d'un semi-délinquant qui a détourné l'argent d'un mandat et finira par se rendre de lui-même au commissariat, l'auteur construit un documentaire-réquisitoire qui, chez nous en tous cas, serait mieux venu à la télé.

Budapest filmé sans grandeur, sans tribut payé au pittoresque, révèle ses rues grises et ses tares plus ou moins profondes.

Celles que l'on connaissait déjà : petit trafic, appartements surpeuplés, vendeurs à la sauvette ; celles que l'on connaissait moins : prostitution, omniprésence des flics, ridicule des grands restaurants aux multiples « larbins », persistance des mariages religieux... j'en passe...

Tout est montré en passant ; l'opérateur a l'air de cadrer le héros et de saisir, sans le faire exprès, le vieillard hargneux, le mariage en blanc, le buveur, etc.

Apprend-on vraiment quelque chose ? On y voit plutôt la confirmation de tout ce qu'on a lu ici et là, de tout ce que le plus court séjour hongrois vous révèle sur l'ambiguité du régime le plus libéral des pays de l'Est.

Assez libéral, en tous cas, pour qu'on y parle sur ce ton, et, sans en avoir l'air, de choses essentielles. Car, davantage que cette description documentaire, ce qui frappe ici c'est la désespérance sournoise du héros, masquée d'humour, le tout très clair, un peu facile, sauvé par une bonne dose de dérision.

Que faire sans argent ? Mais que faire aussi dans ce pays et dans cet état, même si l'argent vous tombe dans la main ?

Que faire et qu'espérer ? Il est vrai qu'ailleurs d'autres millions de jeunes se posent les mêmes questions.

Mireille Amiel

BUDAPEST BALLADE. Hongrie, 1978, noir et blanc, 1 h 40. Réal. : Andras Jeles. Ph. : Sandor Kardos. Mus. : Schubert. Prod. : Mafilm Hunnia Studio. Dist. : Hungarofilm, Cerick Films. Dist. : Janos Opoczki, Mme Szekacs, Mme Leval, Istvan Ivanyi, Jozsef Farkas.

Sortie à Paris : le 21 juillet.

LE LION DU DESERT

de Mustapha Akkad

Lors d'une interview récente, le réalisateur déclarait : « Mes films sont américains sur des sujets arabes (...) ; il se trouve qu'il m'est plus naturel de camper un bédouin qu'un cow-boy de western. »

Ceci désigne bien le fond du problème posé par le film : le sujet est indifférent (ce qui pourrait être louable) mais à condition d'illustrer toujours la même manière (celle d'Hollywood).

Donc, on nous convie à la lutte du peuple de « Cyrénaïque et Tripolitaine » (noms coloniaux de la Lybie), contre les colonisateurs italiens. La reconstitution a été soignée : il ne manque presque aucun fusil, costume, char ou avion. Je dis presque car le réalisme poussé finit toujours par pêcher quelque part. Pour les connaisseurs, uniquement, disons que les mitrailleuses Bowning de calibre 30 nous semblent anachroniques à cette époque. Ce n'est pas trop grave car dans **Lawrence d'Arabie** la même erreur était reportée douze ans auparavant.

Mais le principal est ailleurs : il s'agit de rendre digeste visuellement quelque chose qui ne l'est pas forcément sur le plan politique : la lutte anticolonialiste. La digestion visuelle c'est l'anihilation de tout caractère subversif, c'est la restauration du pompeux, du sentimentalisme, du psychologisme de bas niveau, ce sont les pensées des personnages lues dans leurs yeux, c'est la guerre comme spectacle.

Tout cela fonctionne comme une image d'Epinal : une fois regardée on la met dans un tiroir. Ajoutons ceci que, contrairement à David Lean, et malgré ses origines, Mustapha Akkad ne sait pas filmer le désert.

On pourrait dire finalement que ce produit a des effets contraires à ses intentions et qu'ici, la révolte, c'est l'alibi du film.

Pierre Borker

LE LION DU DESERT. U.S.A. 1982, coul., 2 h 43. Réal. et prod. : Moustapha Akkad. Scén. : H.A.L. Craig. Ph. : Jack Hildyard. Mus. : Maurice Jarre. Prod. : Falcon International Productions. Dist. : Caline - Océanic - L.M.D. Int. : Irène Papas, Raf Wallone, Rod Steiger, John Gielgud, Gastone Moschin, Andrew Keir, Sky Dumont, Robert Brown, Takis Emmanuel.

Sortie à Paris : le 4 août.

L'ANTI-GANG

de Burt Reynolds

Nous sommes ici en plein dans la rubrique : *« Les films auxquels vous avez échappé cet été »*. Au moins vos vacances auront servi à quelque chose.

Burt Reynolds, qui s'est fait une réputation d'acteur à gros bras, a sans doute pensé qu'avec de tels avantages il pouvait tout aussi bien diriger un film. Il en a aussi pris la vedette, ce à quoi on ne s'attendait pas du tout.

Possédant une originalité à la hauteur de ses biceps, il a choisi comme titre de son œuvre **Sharky's machine**, ce qui rappellera des souvenirs aux spectateurs d'un film où il était acteur : **The mean machine (Plein la gueule)**.

L'histoire est à caractère policier. On a un (très) vague espoir au début quand les dialogues ironiques nous font espérer un petit rien qui ne tarde malheureusement pas à se changer en rien du tout. Autrement dit, vous avez bien fait de prendre des vacances en été pour être présent lors de la ressortie de **Kiss me deadly (En quatrième vitesse)** de Robert Aldrich pour la fin de l'année.

Pierre Borker

L'ANTI-GANG. (Sharky's Machine). U.S.A., 1982, coul., 2 h 03. Réal. : Burt Reynolds. Scén. : Gerald Di Pego d'après le roman de William Diehl. Ph. : William A. Fraker. Arrangements et direct. music. . Al Capps. Prod. : Deliverance Productions. Distr. : Warner-Columbia. Int. : Burt Reynolds, Vittorio Gassman, Brian Keith, Charles Durning, Earl Holliman, Bernie Casey, Henry Silva, Richard Libertini, Darryl Hickman.

Sortie à Paris : le 14 juillet.

ÇA VA FAIRE MAL

de Jean-Claude Davy

Il n'y aurait aucune excuse à parler de ce film si le risque même léger de voir s'y fourvoyer des gens poussés par le désir légitime de rire, voire « facilement », par ces temps de morosite, n'existait pas.

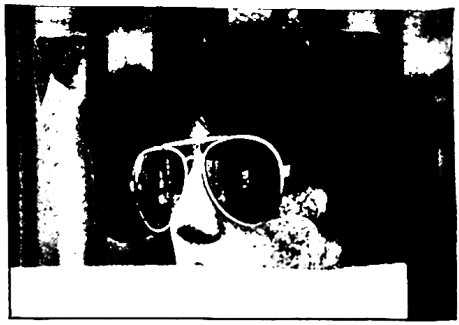
C'est à fuir ; pour être tout à fait sincère, c'est à vomir, si on s'est laissé prendre : bête, vulgaire et manquant totalement de ce souffle violent que donne parfois l'hyper-débilité.

Rien à sauver, sauf si possible le prix de sa place.

Mireille Amiel

ÇA VA FAIRE MAL ! France, 1982, Eastmancolor, 1 h 25. Réal., scén. et dial. : Jean-François Davy. Ph. : Philippe Théaudière. Mus. : Daniel Longuein, Gilbert Sigrist. Dist. : Zoom 24. Int. : Daniel Ceccaldi, Caroline Berg, Patrice Minet, Kathie Kriegel, Hubert Deschamps.

Sortie à Paris : le 21 juillet.



BUDAPEST BALLADE

LA DERNIERE VAGUE

de Peter Weir

L'Australie lointaine et mystérieuse (c'est peu dire pour un continent situé aux antipodes surtout quand le film utilise les lieux désertiques et les mines de ce pays) exerce indéniablement un attrait sur le spectateur moyen, tout autant que les arborigènes et le fantastique.

Est-ce pour cela que ce film mal ficelé, qui commence dans l'horreur presque digne d'Edgar Poe et finit dans le ridicule a eu un prix à Avoriaz naguère ?

On s'ennuie au bout de la première demi-heure, on reste animé par l'espérance cartésienne de tout saisir à la fin, et on se précipite chez soi sur les dictionnaires ou les encyclopédies qui pourraient vous en apprendre plus sur les tribus arborigènes survivantes, leur exploitation par les blancs dans les villes et les restes de leurs anciennes civilisations...

Tout le long du film, l'eau (des orages ou de la mer) a déferlé sur l'écran... Votre tête tourne, hélas à vide pour le moment.

Mireille Amiel

LA DERNIERE VAGUE (The Last Wave). Australie 1978, coul. eastmancol., 106 min. Réal. : Peter Weir. Scén. : Peter Weir, Tony Morphett et Petru Popescu. Ph. : Russel Boyd. Mus. : Charles Wain. Effets spéciaux : Monty Fleguth et Bob Hilditch. Prod. : Mc Elroy et Mc Elroy Prod. en associat. avec Derek Power, the South Australian Film Corporation et the Australian Film Commission. Dist. : AAA. Int. : Richard Chamberlain, Olivia Hamnet, David Gulpilil, Frederick Parslow, Vivean Gray, Nand Jiwarra Amagula M.B.E., Roy Bara, Walter Amagula, Cedric Lalara, Morris Lalara, Peter Carroll, Athol Compton, Hedley Cullen, Michael Duffield, Wallas Eaton, Jo England, John Frawley.

• Prix spécial du Jury - Festival d'Avoriaz 1978

Sortie à Paris : le 16 juin.

L'INCROYABLE ALLIGATOR

de Lewis Teague

Nous avons là la énième mouture du sujet sur les méfaits conjugués de la science et de la méchanceté humaine à l'égard des animaux. Hawks, Gordon Douglas avaient astucieusement traité un tel sujet, multipliant les trouvailles et les suggestions. Lewis Teague est laborieux et le film ne se dément pas de l'ennui ressenti dès le début. Les acteurs sont là pour se faire dévorer consciencieusement et dans un ordre déterminé. Comme ils sont mauvais, le film devient un plaidoyer non pas pour *« incroyable mais vrai »* mais pour *« laissez-le vivre »*.

Pierre Borker

L'INCROYABLE ALIGATOR (Alligator) USA, 1982, Couleurs, 1 h 32. Réal. : Lewis Teague. Scén. et adapt. : John Sayles, d'après un récit de Frank Ray Perilli et J. Sayles. Ph. : John Mangine. Mus. : Jack Tillar, Iraig Hundley. Prod. : Films Group One. Dist. : Gaumont. Int. : Robert Foster, Robin Riker, Michael Gazzo, Jack Carter, Henry Silva, Bart Braverman, Perry Lang, Dean Jagger.

Sortie à Paris : le 23 juin.

MAD MAX II LE DEFI

de George Miller

Les producteurs, distributeurs et exploitants de ce film ne pourront se plaindre d'une quelconque indifférence et des médias et du public. Le film « fonctionne », comme on dit aujourd'hui, à tous les niveaux. Du *Monde* à *Libération*, chacun tente de donner un certain crédit intellectuel à sa fascination et c'est un phénomène qui ne peut faire que boule de neige : tant de spectateurs ont besoin de caution pour s'encanailler...

Si l'on est un nostalgique du grand western de jadis, il est sûr que ce genre de film fournit un succedané dont on ne peut nier l'efficacité, au moins au niveau du spectacle. Reste qu'il lui manque cette dimension vraiment épique du western qui émanait, entre autres choses, d'un rapport Histoire-Mythologie absent, par la force des choses, de ce type de film-çi.

La presse a trop raconté le thème pour s'y attarder longuement : on sait qu'il s'agit d'un grand réglement de compte, dans un futur dépourvu d'énergie, entre une communauté de « bons » qui en possède et un clan de « mauvais » qui veut se l'attribuer. Un « free lance » de l'énergie, virtuose de la conduite automobile, est amené, malgré lui, à choisir le parti du peuple élu. En résulte ce qui n'est pas précisément une partie de plaisir.

En réalité la transposition dramatique et narrative de Miller, par rapport au western (scénario manichéen, sur-individualité du héros principal, références morales, importance des costumes référentiels, variété des types complémentaires, etc.) lorgne plus du côté du western spaghetti que de la tradition américaine. Il y a pas mal de sadisme dans l'accumulation et la nature de la violence représentée et cette surabondance visuelle lamine, en définitive, tout ce que le film voudrait tenter de faire passer d'hypothèses sociologiques sur le monde futur qui nous attend.

Mais, comme on dit, c'est du travail bien fait. Sauf à considérer, comme c'est mon cas, que c'est là une notion relativement secondaire. Il y a des chef-d'œuvres pas toujours bien foutus et des belles machines qui ne riment à rien.

Le savoir-faire de Miller est susceptible de provoquer des sensations fortes. Est-il assez justifié, pour faire peser longtemps dans la mémoire cette saga brûlante de ferraille et d'hémoglobine ?

Gaston Haustrate

MAD MAX 2 (Le Défi) USA, 1981, couleurs, 1 h 37. Réal. : George Miller. Scén. : Terry Hayes, George Miller, Brian Hammont. Ph. : Dean Semler. Cost. : Norma Moriceau. Dir. art. : Graham Walker. Eff. spéc. : Jeffrey Clifford. Mont. : D. Stiven, Tim Wellburn, Michael Chirgwin. Mus. : Brian May. Prod. : Byron Kennedy. Dist. : Warner-Columbia. Int. : Mel Gibson, Bruce Spence, Vernon Wells, Emil Minty, Mike Preston, Kjell Nilsson, Virginia Hey, Syd Heylen, Moira Claux, David Slingsby, Arkie Whitely.

Sortie à Paris : le 11 août.

L'EPEE SAUVAGE

d'Albert Pyun

« En ces temps étrange et barbares », des héros bruns et sauvages armés de redoutables épées rencontrent sur leur route aventureuse rois diaboliques, sorciers sanguinaires et maléfiques, charmantes princesses et esclaves désireux d'affranchissement dans un univers archaïque et violent où l'horreur se mêle au merveilleux.

Avec **Excalibur, Conan le barbare** et maintenant **l'Epée sauvage**, l'« Héroïc Fantalsy » s'installe dans le cinéma, prenant bien tranquillement le relais du peplum dont elle ne fait que changer le décorum : au lieu de la Mythologie anti-

que, un monde légendaire « d'avant l'histoire des hommes », un âge de fer à l'aube de l'humanité.

Sans avoir l'ambition (et le talent) d'**Excalibur** ni la prétention de **Conan, l'Epée sauvage** nous dépeint un univers primitif et sanglant avec, à priori, une grande naïveté : personnages bien engoncés dans leurs stéréotypes, contraste de couleurs tranchées, le bleu pour les bons, le pourpre et l'orangé pour les méchants. (Règle qui, lorsqu'elle s'inverse, permet de souligner certaines scènes, cf. le combat « bleu mouillé » entre le Roi traître et le héros).

Mais Albert Pyun nous fait complice de cette apparente naïveté par l'ironie, voire la dérision qui parcourt le film, proche en cela de l'esprit qui anime les productions Lucas (par exemple, le traitement du stéréotype du héros de bande dessinée dans **les Aventuriers de l'arche perdue**).

On pense également à James Bond : Talan a le même rapport directement sexuel avec la gent féminine et son irrésistible épée-gadget fait merveille.

L'humour du film trouve son aboutissement délirant dans le mariage du Roi traître avec l'infortunée princesse qui, entretemps, promit son corps à Talan afin d'acheter son aide. Une promenade panoramique découvre un décor où se mélangent toutes les époques, tous les styles architecturaux tandis qu'en contre-bas, notre héros barbare, mercenaire crucifié s'arrache de la croix, clou, après clou pour délivrer la belle et punir les méchants.

Puissant directement dans l'iconographie de l'« Héroïc Fantaisy », Albert Pyun adopte l'ironie des iconoclastes.

Pascal Dumont

***L'EPEE SAUVAGE** (The Sword and the Sorcerer) USA, 1982, couleurs, son Dolby stéréo, 1 h 40. Réal. : Albert Pyun. Scén. : Tom Karnowski, John Stuckmeyer, A. Pyun. Ph. : Joseph Mangine. Mus. : David Whitaker. Dir. art. : George Costello. Eff. spéc. : Grey Connon. Prod. : Group 1. (Brandon et Marianne Chase). Dist. : Gaumont. Int. : Lee Horsley, Richard Lynch, Kathleen Beller, Richard Moll, Simon MacCorkindale, George Maharis, Christopher Cary, Anthony De Longis, Robert Tessier, Nina Van Pallandt, Ann Bjorn.*

Sortie à Paris : le 21 juillet.

L'INDISCRETION

de Pierre Lary

On s'apercevra bientôt, on s'est déjà aperçu, mais on passe outre, que la grande différence entre le bon vieux polar et le néo-polar, à quelques rares exceptions près, tient au « ficelage ».

Le « néo-polar » désinvolte, agressif, moderne, volontiers subversif au moins en surface, fait table rase de la nostalgie, s'installe dans des lieux, des costumes, un langage résolument comtemporains... et, une fois sur deux, ne va pas jusqu'au bout, fait la preuve a contrario de la difficulté de construire une histoire qui ait son juste poids de suspense, de rebondissements et de crédibilité.

Certes **l'Indiscrétion** est un film, mais les lignes ci-dessous s'appliquent parfaitement à son cas.

Que l'aventure racontée survienne à un informaticien actuellement en mission sur une plate-forme de forage pétrolier au large d'Oslo, ne permet que quelques vues très « nouveau documentaire ».

Rochefort (l'informaticien), Marielle (dont on ne saisit pas très bien s'il est flic) et Dominique Sanda (l'espionne) emmêlent à souhaits talents et faiblesses dans un scénario qui ne parvient jamais, jamais à tenir debout.

Pourtant chez l'auteur on devine, faute d'un style ou d'une écriture, une imagination et une sensibilité vaguement teintées d'humour, un goût du fantastique et une réelle joie à diriger sobrement des acteurs...

Mireille Amiel

L'INDISCRETION. France, 1982, coul., 1 h 34. Réal. : Pierre Lory. Scén. : Pierre Lory et Alain Morineau. Adapt. et dial. : Jean-Claude Carrière et Pierre Lory. Prod. : U.G.C. Europe 1 et Alain Terzian. Dist. : U.G.C. Ph. : William Lubtchansky. Mus. : Eric Demarsan. Int. : Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Dominique Sanda, Jean-Hugues Anglade, Jean-Claude Martin, Dominique Erlanger, Madame Gruel, Dimitri Radochevitch, Alexandre Rignault, Catherine Carrel, Benoit Régent, Rémy Carpentier, Americo Sousa.

Sortie à Paris : le 21 juillet.

L'INDISCRETION

MEURTRES EN DIRECT

de Richard Brooks

Ça commence très fort : les antennes paraboliques d'un satellite de communication s'ouvrent comme de gigantesques et troublantes fleurs vénéneuses. Puis, sur le générique, une succession rapide de violences, guerres, accidents, catastrophes, clous d'un spectaculaire de type hollywoodien aujourd'hui repris par l'information télévisée à l'américaine. En quelques mots, quelques images-chocs, le thème est posé : la spectacularisation mondiale de l'information et la responsabilité (ou l'irresponsabilité) des médias. Thème journalistique, sociologique et moral bien dans la ligne de l'image mythique et culturelle de l'auteur Brooks.

Pourtant tout n'est pas si simple. Si le héros est un reporter, Brooks ne nous refait pas le coup de **Bas les masques** ou même d'**Elmer Gantry**. Le discours critique, dénonciateur s'accompagne d'une mise en place de son contraire : on ne saurait nier la jouissance immédiate du spectacle. Tout est mis en œuvre — montage rapide, musique tonitruante et endiablée — pour que nous consommions ce feux d'artifice de violence comme un condensé d'actualité et de spectacle, comme une alléchante bande-annonce. Nous sommes placés dans la même ambiguïté que devant le célèbre bombardement d'**Apocalypse now** au son de la *Chevauchée des Walkiries,* qui émut tant les bonnes âmes puritaines. Faire jouir de ce que l'on dénonce : comble de la perversité ou péché capital d'un cinéaste (Brooks comme Coppola) incapable de ne pas céder à la démonstration gratuite de sa virtuosité contredisant le propos humaniste (de gauche, bien sûr) hautement proclamé par ailleurs ?

On voit tout de suite ce qui sera reproché à Richard Brooks : on ne dénonce pas l'emprise des médias, la spectacularisation de l'information en faisant un spectacle fascinant, insaisissable, séduisant, noyant le spectateur dans un flot d'images, de violence et de musique. Comme on avait reproché déjà à **De sang froid** de ne pas choisir entre le document et le spectacle, à **Dollars** de n'être qu'une succession de morceaux de bravoure aussi astucieux que gratuits, à **Goodbar** l'agressivité complaisante de ses séquences de violence (cf. notre dossier-auteur, n° 264).

C'était (c'est) ne pas voir vers où se dirige Richard Brooks depuis quelques années. **Lord Jim** avait en quelque sorte clos sa première période, celle du Brooks généreux, humaniste, croyant en l'homme, en la société, en un certain héroïsme universel. Comme le signalait Alain Garsault *(Positif,* n° 175) à propos de **la Chevauchée sauvage** : *« L'humanisme idéaliste devient un humanisme sceptique ».* Dans sa première période, Brooks utilisait le cinéma comme un simple moyen : refléter l'Amérique, transmettre de belles et grandes idées. Depuis **Lord Jim**, c'est le médium, le cinéma lui-même qui est l'objet d'investigation privilégié du cinéaste. Non seulement il ne restitue plus qu'une image déformée, mais il crée sa propre image d'un monde dont plus rien ne permet de savoir quels rapports il entretient avec le réel. Il ne s'agit pas d'une interrogation intellectuelle et narcissique du cinéma sur lui-même, d'une recherche purement esthétique et abstraite, mais de la prise en charge de la société moderne, entre la société de consommation et la société du spectacle, entre Baudrillard et les Situationnistes. Brooks fait sien le premier paragraphe de *la Société du spectacle* (Guy Debord, Ed. Buchet-Chastel, 1967) : *« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de* spectacles. *Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation ».*

Meurtres en direct est l'aboutissement actuel de cette démarche. Le héros de **Bas les masques (Deadline USA)**, lui aussi journaliste, avait un point de vue sur le monde. Quelques idées fraîches et généreuses, un monde pourri mais concret, que l'on pouvait saisir à bras-le-corps. Patrick Hale est un reporter de la télévision américaine. Il est lui-même l'objet de son propre spectacle (et le choix de Sean Connery pour l'incarner, de celui qui reste le premier James Bond, est là pour nous le rappeler). Il n'a plus de point de vue sur le monde, sinon celui de « faire l'actualité », donc de faire les indices d'écoute. L'événement en soi n'existe plus. Qu'est-ce qu'un événement qui n'a pas de spectateurs ?

Le monde dit « réel » n'a désormais plus de consistance interne : il n'existe que d'être regardé par le plus grand nombre possible de spectateurs. D'où l'inanité du reproche d'invraisemblance caractérisée que l'on ne manquera pas de faire au film : faux Arabes, faux Israéliens, faux Américains, faux événements historiques

ou politiques, fausses catastrophes. Faux semblants ? Non, puisque tous se réduisent à leur image (*« juste une image »* disait quelqu'un), depuis le combattant arabe (palestinien ?) qui enlève Patrick Hale pour passer à la TV jusqu'au Président des Etats-Unis dont toute la politique se réduit à préserver une image de marque électorale (a-t-il d'autres choix ?).

Brooks a pris ici le risque énorme de traiter un « grand sujet » (les rapports des grands de ce monde, la menace atomique, l'imminence d'une Troisième Guerre mondiale) en le réduisant à sa représentation, entre la bande dessinée (Tintin et Milou) et James Bond, à un univers qui n'est plus régi que par les lois du spectacle, à ses signes, aux phantasmes universels que véhicule la grande presse et les médias. Ce n'est plus le spectacle du monde qui importe, mais le monde comme spectacle, seule connaissance que nous puissions en avoir.

Il y a dans ce film une étonnante prise en charge à la fois (et corrélativement) de tous les grands événements mondiaux actuels (mais déformés, transposés, simplifiés par la spectacularisation, donc consommables) et de toute l'histoire du spectacle surtout hollywoodien (dont le film-catastrophe), mais tel qu'il est repensé par la télévision, c'est-à-dire avec la puissance du « vécu », sans négliger la survivance du spectacle ancien (le cirque) dans les pratiques électorales américaines, qui l'apparente là encore à **l'Apocalypse now** de Coppola (dans un registre par ailleurs fort différent).

Les amateurs de messages (qui firent les meilleurs consommateurs du jeune Brooks) en seront pour leurs frais. Faire un spectacle pour dire que le monde se réduit au spectacle, n'est-ce pas aussi entrer dans le cercle infernal que l'on désigne ? L'honnêteté de Brooks est de ne pas tirer son épingle du jeu : comme son héros, le cinéaste est homme de spectacle et ne peut donner que ce qu'il a (et qu'il est) : du spectacle (et du meilleur). La pirouette finale (la découverte des bombes, le désamorçage de l'une — mais que devient l'autre ? — et la réélection du Président sur le programme dur et militariste de son adversaire) marque le scepticisme teinté d'angoisse qui est aujourd'hui la véritable pensée de Brooks. Cette inflation du spectacle ne peut glisser que vers le cataclysme universel. Ce système de réduction au signe, qui a pour fonction de nous protéger des atteintes du monde « réel », risque bien de nous plonger finalement, par « implosion » (Baudrillard) plus que par explosion, dans le réel le plus angoissant.

Ceux qui croyaient pouvoir ranger Richard Brooks au rayon des accessoires désuets, entre l'humanisme et le cinéjournalisme, seront bien obligés de réviser leur position : en collant au plus près avec son temps, il nous revient plus grand et plus fort que jamais.

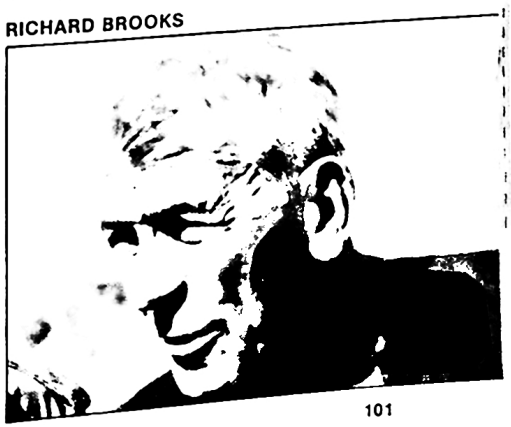
Joël Magny

MEURTRES EN DIRECT (The Man with the Deadly Lens) USA, 1982, Metrocolor, 2 h. Réal., prod. et scén. : Richard Brooks, d'après « The Better Angels » de Charles McCarry. Ph. : Fred J. Koenekamp. Déc. : Edward Carfagno. Mont. : George Grenville. Mus. : Artie Kane. Son : Gene Cantamesa. Coord. vidéo : Richard Whitfield. Cost. : Ray Summers. Eff. spéc. ph. : L.B. Abbott. Gén. et séq. de mont. : George Grenville. Prod. ass. : G. Grenville. Prod. : Rastar et Columbia Pictures. Dist. : Warner-Columbia. Int. : Sean Connery, George Grizzard, Robert Conrad, Katharine Ross, G.D. Spradlin, John Saxon, Henry Silva, Leslie Nielsen, Robert Webber, Rosalind Cash, Hardy Kruger, Dean Stockwell, Ron Moody, Cherie Michan, Tony Marck, Marianne Marks, Jeffrey Whipp, Tom McFadden.

Sortie à Paris : le 8 septembre.

SEAN CONNERY

RICHARD BROOKS



POLEMIQUES

ET DEBATS

encore et toujours... GODARD...

Le coup de colère de Mireille Amiel à propos de **Passion**, *de Jean-Luc Godard, publié dans notre numéro de juillet-août (283-284) a suscité un certain nombre de réactions, à commencer par celle de notre confrère « Les Cahiers du Cinéma ».*

Nous publions ci-dessous quelques-unes de ces réactions choisies pour leur valeur représentative en nous excusant auprès de ceux de nos lecteurs qui ne sont pas mentionnés.

LES CAHIERS : « Votre long cri de haine... »

Nous avons lu avec ravissement et compassion votre long cri de haine paru dans le numéro 283-284 de « Cinéma 82 », « Le roi est nu », page 87.

Nous ne sommes en général d'accord sur rien ou presque avec ce qui s'écrit chez vous, il n'est donc pas encore temps d'ouvrir entre nous une quelconque polémique.

Nous tenions tout de même à vous témoigner notre sympathie : que « Passion » qui, aussi beau soit-il, n'est après tout qu'un film, vous mette hors de vos gonds et vous fasse pousser plusieurs cris par feuillet, est bien le signe d'une encore assez grande énergie à comprendre le cinéma. Malheureusement, celle-ci ne s'exprime que dans un style geignard où ne s'affirme que le ressentiment de n'appartenir à aucune élite.

Vous ne devez vous en prendre qu'à vous-même.

Mais vous avez en vous de telles réserves de haine, à l'égard de Jean-Luc Godard surtout, mais aussi des « Cahiers », que ce ressentiment n'est pas près de s'estomper.

Vous êtes donc à plaindre.

Vous nous mettez en cause sur un point de déontologie critique — ce qui relève assez du comique — du fait qu'il y ait eu entre Godard et les « Cahiers du cinéma » (et inversement) rapport d'argent.

Sachez qu'en plus de publier chaque mois une revue, nous mettons un point d'honneur à produire, avec des auteurs qui nous importent, des objets qui, dans le prolongement direct de nos choix esthétiques, témoignent d'une relation entre les « Cahiers » et certains cinéastes dont bien évidemment vous (et votre revue) n'avez pas idée. C'est là un des points qui nous différencie.

Qu'en plus de ces liens, se nouent des relations financières — caractéristiques de tout projet de production, y compris littéraire —, n'importe qui le comprendra. Hélas, pas vous. Tant pis.

• A l'égard de Godard, vous confondez colère, voire amour déçu, et haine. Simple erreur de compréhension de votre part.

A mon égard, et à celui de la revue à laquelle j'appartiens, vous pratiquez le mépris. Je ne le ressens même pas à votre encontre. Peut-être suis-je tout simplement aussi intelligente mais moins mesquine que vous. Qui sait ?

BALAYER DEVANT NOTRE PORTE ?

De M.L. Duvey, Paris 11e :

Par la présente lettre, je viens vous dire à quel point je suis d'accord avec l'article de Mireille Amiel sur **Passion** que je viens de voir.

Comment ne pas être scandalisé de voir ainsi ridiculiser de grands acteurs français comme Isabelle Huppert et Michel Piccoli ? Est-ce parce qu'ils sont trop populaires aux yeux de Monsieur Godard ? Le massacre de notre belle langue ne lui suf-

fit pas ; faut-il encore qu'il s'attaque à la Pologne et salisse ceux qui soutiennent le peuple polonais en lutte.

Jusqu'à quand la gauche laissera-t-elle ainsi gaspiller des centaines de millions par de tels personnages, pour ces basses œuvres ?

Bravo de dénoncer la corruption de la critique. Ne laissons pas à « Minute » le soin de dénoncer ce genre de scandale. Balayons devant notre propre porte nous-mêmes !

Je suis désolée de devoir faire remarquer amicalement à ce lecteur que notre refus de Passion ne s'établit pas toujours sur les mêmes bases ; la subversion (celle de la langue), l'ironie (sur la surexploitation de la Pologne) ne me défrisent guère.

SAVOIR S'ELOIGNER DE L'OBJET PROPRE

De M. J.-C. Pons, de Nice :

Juste un petit mot pour vous dire que je suis tout à fait d'accord, vraiment tout à fait, avec votre critique de **Passion**.

C'est exactement ce qu'il fallait dire et il est très juste de citer le N 336 des « Cahiers du Cinéma » comme vous le faites, un peu comme s'il s'agissait d'un élément du film lui-même.

Il est très souhaitable que la critique s'éloigne le plus souvent possible de son sujet propre pour saisir l'ensemble formé par l'œuvre et son environnement professionnel.

Vous l'avez fait, j'approuve.

IL S'AGIT BIEN DE COLERE !

De Mlle Evelyne Wicky, de Strasbourg.

Je viens de lire l'article de Mireille Amiel au sujet de **Passion** et je me précipite sur mon stylo car, moi aussi, j'écris souvent poussée par la rage ou alors par la découverte-flash de quelque chose de très fort.

Pour le moment il s'agit bien de colère !

J'ai vu (deux fois) **Passion** et j'ai lu l'article des « Cahiers », n° 336.

Je ne comprends pas pourquoi Mireille Amiel s'attarde à parler de cet article que j'ai trouvé assez inintéressant et (puisqu'on y est) j'ai surtout été étonnée quant à l'insatisfaction continuelle de Godard par rapport aux acteurs principaux alors que j'avais personnellement bien apprécié le jeu « en profondeur » et qui ne me semblait pas si facile d'Hanna et Shygulla et Isabelle Huppert en particulier (Shygulla se regardant dans la télévidéo...).

Mais ce que je comprends encore moins, c'est la colère de Mireille Amiel au sujet de « ceux qui comprennent Godard » et « ceux qui ne le comprennent pas ».

Personnellement le « complexe » de celle qui ne « comprend pas », s'il m'a

Passion, de Jean-Luc Godard
« J'ai éprouvé tant de plaisir... »

« travaillé » pendant assez longtemps, me passe aujourd'hui complètement au-dessus de la tête !

Il m'arrive assez régulièrement d'apprécier des films en sachant parfaitement que je « n'y ai pas compris grand-chose » et c'est en partie le cas pour **Passion**, mais j'ai éprouvé tant de *plaisir* à voir entendre, m'émouvoir devant les différentes scènes de ce film que je me fiche, mais alors complètement, de n'avoir pas saisi tout ce que « l'Autre », en l'occurrence Godard, a pensé, dit, voulu dire, etc. dans ce film.

Quand je pense que j'étais assise à côté d'un ami (très intello.) qui s'est creusé la tête pendant tout le film pour savoir à quelle séquence correspondait tel tableau (!)...

Quelle misogynie de Godard ?

Et c'est là que je m'étonne de voir Mireille Amiel rentrer dans ce jeu des « plus » (ceux qui comprennent) et des « moins » (ceux qui ne comprennent pas), qui place une fois encore la valeur non pas dans le plaisir très personnel, individuel, à apprécier un film sous ses formes diverses (l'image, la musique, les paroles dites, l'émotion d'un plan, etc. etc.) mais dans le code rigide de celui qui sait (qui a compris) en face de celui qui ne sait pas et qui, pour cela, sera dévalué.

En parlant de ce code, Mireille Amiel le fait exister, lui donne toute sa valeur et réduit, pour ceux qui s'y tiennent, les raisons d'aller au cinéma.

Revenons-en à la misogynie de Godard, parce que là aussi je tique.

Oui, il y a du cul, des seins (des dos aussi et qui sont très beaux à voir) mais pour moi il n'y a pas misogynie ou utilisation des femmes dans le fait de voir leurs seins, leur cul, leur dos, etc. mais plutôt dans la façon dont on les « pose », « bouscule », « promène », telles des marionnettes (exprès je ne dirais pas « objets » !!) ; mais moi ça m'a plutôt renvoyé à la façon similaire dont étaient utilisées les femmes qui posaient pour des tableaux.

En tout cas, cette utilisation du corps des femmes, tellement présente, me semblait voulue par Godard ; de là à dire qu'il suggérait qu'on fasse le lien cinéma-tableau, il y a un pas que je me garderais bien de franchir.

Mais le « ces deux salopes », alors là, vraiment, non, quoi !

On ne va quand même pas en revenir à ces accusations rapides du style. « Ah ! Il a dit : les salopes »..., le phallo ; parce qu'enfin, ça se passe dans tout un contexte où, à la fois Hanna Schygulla et Isabelle Huppert assument qu'on les traite de salopes à l'intérieur d'un jeu auquel elles participent complètement.

On ne va pas recommencer à infantiliser les femmes en les rendant victimes de ces horribles bourreaux... les hommes !

Et puis, moi, j'ai entendu ce « salopes » dans la bouche de Jerzy (excusez pour le nom de famille) comme un aveu d'impuissance à l'égard de ces deux femmes qu'il aime et qu'il hait. Je ne voudrais pas regretter les fois où j'ai traité de « salaud » un homme aimé et haï.

Il y aurait tant de choses à dire sur cette « insulte », qui n'est pas n'importe laquelle, mais qui ne peut pas être simplifiée en une « misogynie de Godard... ».

Juste un mot encore sur la remarque de Mireille Amiel concernant la musique.

Oh oui, musique classique, agréable ou émouvante à entendre parce que pas placée n'importe comment au même titre que... « le requiem » de Fauré dans **Corps à cœur** ou (catalami) la « Wally/W » dans **Diva**, pour ne citer que ceux-là...

Enfin ! Pourquoi tout d'un coup taper sur de la musique classique avec à la suite des accusations telles que « en situation presque réactionnaire » !

Parce que c'est Godard ?

Colère trop facile... il ne suffit pas d'être « contre » !

• La colère n'est jamais facile. Elle ne l'est en tous cas plus à mon âge, où elle requiert de la passion, et un peu de courage, ne serait-ce que celui d'encourir les injures des « Cahiers » (qui me laissent de glace) ou vos reproches (qui me touchent profondément).

Oui, vous avez raison de souligner le droit au plaisir, à l'émotion. Vous avez raison encore quand vous me recommandez de ne pas confondre ce qui est dit par un personnage et la pensée brute de l'auteur.

Pourtant... pourtant je revendique, moi, mes droits à l'erreur et à la colère, conditions essentielles de la liberté critique.

Plus fondamentalement, je ressens le recours de Godard à tout ce bagage culturel qui m'encombre à l'évidence plus que vous (et c'est vous qui avez raison), comme un signe d'impuissance, comme un usage du snobisme le moins avant-gardiste qui soit, comme une façon de nous « avoir ».

Peut-être ai-je tort ? Peut-être ai-je trop longtemps aimé, dans Godard, ce que je trouvais prémonitoire pour supporter maintenant ce que je ressens comme passéiste ou conservateur.

En tous cas, merci de votre lettre, qui est un effort de dialogue.

Mireille Amiel

Autant-Lara au Ciné-Clubs de TF1

UN COUP A GAUCHE, DEUX COUPS A DROITE

L'Auberge rouge venait de se terminer sur TF1 le lundi 2 août ; film bien agréable, ma foi, et nous attendions le débat (1) forts intéressés à priori par ce qui allait se dire.

Claude Autant-Lara, Pierre André Boutang, Jacques Robert, Jean-Charles Tacchela d'un côté ; de l'autre, les animateurs du cinéma « Utopia », des journalistes (?) et Jean Douchet (que diable allait-il faire dans cette galère ? Pas grand chose comme la suite allait nous l'apprendre).

Après quelques anecdotes, ça démarre très sec, à gauche — réputation oblige — : *« On s'attache à rendre les masses populaires ignorantes »* dit Autant- Lara. Très bien ! Il ajoute au cas où on ne l'aurait pas compris : *« J'ai le cœur à gauche d'ailleurs »*. Très bien ! (bis). Une nuance d'amertume néanmoins : *« Ça m'a fait du tort, j'ai eu une carrière très dure, très difficile »*.

Fort de sa position pure et dure, il admet cependant que d'autres n'aient pas pu suivre cette voie étroite : *« Je les comprend, mes camarades... La vie est tellement difficile dans le cinéma français »*. C'est pourquoi il s'est battu pour eux, pas pour lui. Très bien ! (ter).

La suite allait être à l'avenant, baignant dans une ambiguïté tellement lourde qu'elle en devenait limpide idéologiquement.

Un seul exemple, le point de vue de Autant-Lara sur les producteurs : *« Il faut se battre contre eux tout le temps »* ; pourtant lui, Autant-Lara, respecte ses budgets. Très bien ! (on ne compte plus). Il trouve même malhonnête que des gens qui improvisent peu ou prou (Renoir peut-être...) puissent leur coûter de l'argent.

Et puis, il a été déçu, cet homme ; rendez-vous compte : il va voir Dassault, lui proposant une adaptation de **la Chartreuse de Parme** ; ils font un compromis sur **Gloria** ; le film se fait, étant entendu que **la Chartreuse** entrera en chantier aussitôt après. Hélas, Dassault le laisse tomber. Décidemment, on ne peut pas lui faire confiance...

En revanche, aucune ambiguïté sur la Nouvelle Vague : *« Nous avons fait ce cinéma, confortables fauteuils dans lesquels ces petits messieurs de la Nouvelle Vague sont venus s'installer avec un manque d'élégance total et une absence de virilité... »*

Absence de virilité ? Ça veut dire quoi ? On croit rêver. La virilité, Monsieur Autant-Lara, vous pouvez la mettre où vous voulez... où vous pouvez. Au bout d'un moment d'ailleurs, Nouvelle Vague, jeunesse, tout est confondu. Citons cette phrase admirable : *« Même les jeunes, ils ont des raisonnements qui, parfois, peuvent être intéressants. Ce ne sont pas tous des imbéciles. »*

Mais pire encore est l'idée esquissée que si des Renoir, Carné, Feyder, Grémillon n'ont pu continuer à faire des films en France, c'est à cause de la Nouvelle Vague !

Autant-Lara pleure sur Jean Grémillon, victime, mais ce dernier n'a malheureusement pas attendu les années soixante pour se trouver en difficultés. Faut-il rappeler qu'il est mort en 59 et que des cinéastes comme Kast ont essayé de l'aider et de le soutenir ? En outre, Monsieur Autant-Lara, certains « vieux » cinéastes — pas vous assurément — ont servi de modèles à la Nouvelle Vague.

Le plus étrange, dans cette affaire, est que la plupart des invités présents aient si peu réagi (sauf coupures au montage).

Un petit soubresaut de Jacques Robert, tout de même, lorsque Autant-Lara, *qui aime bien ses camarades*, dit de Renoir *« qu'il a dû beaucoup à son nom »* et deux réactions de Jean-Charles Tacchela, un peu gêné malgré tout lorsqu'est remis en cause le *principe* de l'avance sur recette ou attaquée excessivement la politique cinématographique actuelle.

Le seul à réagir à plusieurs reprises fut Pierre-André Boutang, rappelant que la Nouvelle Vague » *« n'a peut-être pas voulu le descendre »*, que l'avance sur recette, fort discutable dans son application, a tout de même permis à des Bresson, Resnais de faire des films...

Il est aussi prompt à réagir lorsque Autant-Lara, citant le cas de **Passion**, déplore que le film soit maintenu à Nancy pendant quatre semaines alors que le « directeur s'arrache les cheveux » devant une salle vide. (Vite, vite, des films rentables immédiatement !).

(suite page 117)

(1) Plus tellement débat au demeurant ; nous comptons bien revenir sur ce point.

DEMAIN A LA TELE

par Alain Carbonnier et Joel Magny

Jeudi 2 septembre
FR3
20 h 30

VIOLETTE NOZIERE
de Claude Chabrol

Voir notre dossier Chabrol dans ce même numéro, et n° 235, p. 122. Durée TV : 1 h 58.
A Ca : ★★ JM : ★★ GH : ★

Vendredi 3
septembre
A2
vers 23 h

LES AVEUX LES PLUS DOUX,
d'Edouard Molinaro.

France-Algérie-Italie, 1971, coul., TV : 1 h 48'08''. Réal. : Edouard Molinaro. Adap. et dial. : Jean-François Hauduroy. E. Molinaro, d'après l'œuvre de Georges Arnaud. Ph. : Raoul Coutard. Mus. : Georges Delerue. Prod. : Christine Gouze-Renal. Int. : Philippe Noiret, Roger Hanin, Marc Porel, Caroline Cellier, M. Hassan Hassani, Gérard Landry, M. Adobati. Voir « Cinéma » n° 160, p. 147.
A Ca : ○ GH : ★ JM : ○

Dimanche 5
septembre
TF1 20 h 30

LE MAGNIFIQUE
de Philippe de Broca

France-Italie, 1973, coul., 1 h 33. Réal. : Philippe de Broca. Ph. : René Mathelin. Mus. : Claude Bolling. Déc. : François de Lamothe. Prod. : Films Ariane - Mondex Films - Cerito (Paris) et Oceania Films - Rizzoli Films (Rome). Dist. : CCFC. Int. : Jean-Paul Belmondo, Jacqueline Bisset, Vittorio Caprioli, Monique Tarbes, Raymond Gerome, Hans Mayer, Jean Lefevre.
A Ca : ○ JM : ○ GH : ○

FR3 22 h 30

L'AFFAIRE CICERON,
de Joseph L. Mankiewicz

(Five Fingers) USA, 1952, nb, 1 h 48. Réal. : Joseph L. Mankiewicz. Scén. : Michael Wilson, d'après « Operation Cicero » de L.C. Moyzisch. Ph. : Norbert Brodine. Eff. spéc. : Fred Sersen, Ray Kellog. Mus. : Bernard Herrmann. Déc. : Lyle R. Wheeler, George W. Davis, Thomas Little, Walter M. Scott. Cost. : Charles Le Maire. Mont. : James B. Clark. Prod. : Otto Lang (Fox). Int. : James Mason, Danielle Darrieux, Michael Rennie, Walter Hampden, Oscar

L'Affaire Cicéron est adapté d'un fait d'espionnage réel, rapporté sous forme de feuilleton dans le Figaro, puis publié sous forme de récit authentique et romancé, par L. C. Moysich, attaché à l'ambassade d'Allemagne pendant la Seconde guerre mondiale (et figurant dans le film sous les traits d'Oscar Karlweis). Ulysse Diello, dit Cicéron, valet de chambre de l'ambassadeur d'Angleterre à Ankara, fournit des renseignements aux Allemands, contre d'importantes sommes d'argent. Il ira même jusqu'à fournir le plan de débarquement des Alliés, auquel ses acheteurs ne croleront pas.

Pourtant, rien dans ce film, qui puisse faire songer à une tranche de vie ou d'histoire. D'un rapport sec et passablement ennuyeux, où le personnage de Cicéron n'était qu'un pion besogneux, il fait une comédie dramatique où se mêlent raffinement, humour, suspens, retournements de situation et faux semblants, dans une superbe désinvolture faite de dignité et de dérison. Rarement Mankiewicz a trouvé dans ce qui n'est après tout qu'un fait divers rendu historique par le contexte matière à alimenter son goût du jeu, du mensonge, de l'ornementation vestimentaire, de la parode et du simulacre.

Ce jeu du chat et de la souris, de la vérité et du mensonge (voir l'analyse de l'œuvre de Mankiewicz par Alain Carbonnier dans notre numéro 271-272), qui fait tout l'attrait et la profondeur de Mankiewicz,

Karlweis, Herbert Berghof. Voir « Cinéma » n° 270, p. 6, et n° 271-272, p. 83. Dossier-auteur : J.L. Mankiewicz.

est porté ici à son plus haut point. James Mason y trouve son rôle le plus beau, le plus brillant, le plus subtil, le plus délicat. Avec ***Madame de..., l'Affaire Cicéron*** *est peut-être la meilleure (et la seule) justification de ce « cycle Danielle Darrieux ». Mais quelle justification !* (J.M.)

A. Ca : ★★★★ *GH :* ★★★ JM :★★★★

Lundi 6 septembre TF1 20 h 30

GALACTICA
de Richard A. Colla

USA, 1978, coul., 1 h 45. Réal. : Richard A. Colla. Scén. : Glen A. Larson. Ph. : Ben Colman. Mus. : Stu Phillips, Glen Lanson. Prod. : Universal. Dist. : C.I.C. Int. : Richard Hatch, Dirk Benedict, Lorne Greene, Ray Milland, Lew Ayres, Jane Seymour, Wilfrid Hyde-White, John Colicos, Laurette Spang, John Fink, Terry Carter.

A Ca : ○ *JM :* ○ *GH :* ○

FR3 20 h 30

SENECHAL LE MAGNIFIQUE,
de Jean Boyer.

France-Italie, 1957, nb, durée TV : 1 h 30. Réal. : Jean Boyer. Scén. : Jean-Jacques Rouff, Jean Boyer. Dial. : Serge Veber. Mus. : Paul Misraki. Ph. : Charles Suin. Déc. : Robert Giordani. Prod. : Chronos films-U.C.I.L.-France Cinéma Prod. Int. : Fernandel, Nadia Gray, Jeanne Aubert, Georges Chamarat, Madeleine Barbulée, Simone Paris, Armontel, Liliane Patrick, Albert Dinan, Robert Pizani, Suzanne Dehelly.

A Ca : ★ *JM :* ★ *GH :* ★

Mardi 7 septembre FR3 20 h 30

UN CAVE,
de Gilles Grangier.

France 1972, scope coul., durée TV . 1 h 31. Réal. : Gilles Grangier. Scén. orig. : Jean Stuart. Adapt. et dial. : Albert Simonin, François Chavanne et G. Grangier. Ph. : Didier Tarot. Mus. : Alain Le Meur. Int. : Claude Brasseur, Marthe Keller, André Weber, Henri Garcin, Pierre Tornade, Paul Le Person, Robert Dalban, Max Amyl. Voir « Cinéma » n° 167, p. 155.

A Ca : ○ *JM :* ○ *GH :* ○

Jeudi 9 septembre FR3 20 h 30

UNE FEMME FATALE,
de Jacques Doniol-Valcroze.

France-Allemagne, 1977, coul., durée TV : 1 h 45. Réal. et scén. : Jacques Doniol-Valcroze d'après le roman de David Beaty « The siren song ». Ph. : Charly Steinberger. Mus. : Marc Moulin. Prod. : Bavaria Atelier Munich et Les Films de la Seine. Int. : Anicée Alvina, Heinz Bennent, Jacques Weber, Tilly Breittenbach. Voir « Cinéma » n° 222, p. 69.

A Ca : ★ *JM :* ○ *GH :* ★

Vendredi 10 septembre A2 vers 23 h

(The Apprenticeship of Duddy Kravitz). Canada, 1974, coul., TV : 1h56. Réal. : Ted Kotcheff. Scén. : Mordecai Richler, Lionel Chetwynd. Ph. : Brian West. Mus. : Stanley Myers. Prod. : John Kemeny. Int. : Richard Dreyfus, Micheline Lanctot, Jack Warden, Randy Quald, Joseph

L'APPRENTISSAGE DE DUDDY KRAVITZ,
de Ted Kotcheff

La sortie de ce film, en juin 1976, fut tout à la fois la révélation d'un cinéaste de talent et celle d'un acteur qui allait faire son chemin, Richard Dreyfus. Le film de Ted Kotcheff met en effet d'abord l'irrésistible vitalité et la farouche volonté d'ascension sociale d'un jeune héros sans scrupules, combinard et fort en gueule, dans la communauté juive de Montréal. Sa réussite, symbolisée par la possession d'un lac bordé de forêts qu'il montre à sa famille admirative, il la paiera de la perte de ses amis et de la serveuse qu'il aimait.

Ce comportement, qui aurait pu être particulièrement antipathique, Kotcheff le traite à travers la soif de reconnaissance sociale et familiale de son héros, magnifiquement supporté par un Richard Dreyfus aux limites du cabotinage, tempérée par des revirements constants allant de la pire goujaterie aux plus beaux élans de générosité. Une description haute en couleurs du milieu achève de ravir

Wiseman, Henry Ramer. Voir « Cinéma » n° 190, p. 10.

notre attention et de donner à ce film mineur les couleurs d'une merveille à (re)découvrir. (J.M.)

A. Ca : ★★ *J.M. :* ★★

Dimanche 12 septembre TF1 20 h 30

BÊTE, MAIS DISCIPLINÉ,
de Claude Zidi.

France, 1979, couleurs, 1 h 35. Réal. : Claude Zidi. Scén. : Cl. Zidi, Michel Fabre. Dial. : Cl. Zidi, Didier Kaminka. Ph. : Jean-Paul Schwartz. Mus. : Olivier Dassault. Prod. : Films Christian Fechner, Films 7, Andréa Films. Int. : Jacques Villeret, Kelvine Dumour, Celeste Bollack, Michel Aumont.

A Ca : ○ *GH :* ○ *JM :* ○

FR3 22 h 30

MADAME DE,
de Max Ophuls

France-Italie, 1953, nb, durée TV : 1h40. Réal. : Max Ophuls. Scén. : Max Ophuls, Marcel Achard et Annette Wademant d'après le roman de Louise de Vilmorin. Dial. : Marcel Achard. Ph. : Christian Matras. Déc. : Jean d'Eaubonne. Mus. : Georges Van Parys. Prod. : Franco-London Films (Paris), Indusfilms, Rizzoli (Rome). Int. : Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio de Sica, Mireille Perrey, Jean Debucourt, Serge Lecointe, Jean Galland.

L'hommage à Danielle Darrieux se termine en apothéose avec **Madame de.**

Avant dernière œuvre de Max Ophuls, **Madame de** *est peut être son plus beau film, en tout cas l'un de ses chefs-d'œuvre. Danièle Darrieux y interprète le meilleur rôle de sa carrière flanquée d'un Charles Boyer et d'un Vittorio de Sica accomplissant chacun une éblouissante performance.*

Ophuls a pris beaucoup de liberté avec le roman de Louise de Vilmorin. La fin en particulier est complètement modifiée : dans le livre, Madame de, qui a pris froid, meurt en présence de son mari et de son amant, donnant à chacun l'une des boucles d'oreille. Dans le film, l'admirable séquence du duel final s'y substitue avantageusement. Ainsi que l'écrivait Claude Beylie : « L'œuvre cesse d'apparaître comme un vaudeville léger pour devenir une vraie tragédie, une manière de **Princesse de Clèves** cinématographique » (Max Ophuls, *Seghers 1963).*

De même nous partageons ses réserves sur les dialogues de Marcel Achard, fort heureusement « noyés dans le mouvement », *aspirés par une caméra sans cesse en mouvement qui dessine un jeu éblouissant de formes où s'y étourdir devient danger de mort.*

La mise en scène d'Ophuls atteint là un degré ultime de raffinement et de sophistication. Faite pour séduire, pour nous perdre dans un chatoiement de lumières, elle épouse le destin de Madame de., et nous entraîne somptueusement vers le dépouillement et la mort. (A. Ca.).

A. Ca : ★★★★ *GH :* ★★★★ *JM :* ★★★★

Lundi 13 septembre FR3 20 h 30

LES RINGARDS,
de Robert Pouret.

France, 1978, Eastmancolor, 1 h 35. Réal. : Robert Pouret. Adap. et dial. : R. Pouret, Jean Lacroix. Ph. : Guy Durban. Mus. : Francis Lai. Prod. : Films de l'Alma, SFP. Dist. : UGC-CFDC. Int. : Mireille Darc, Julien Guiomar, Aldo Maccione, Ch. Gérard, Georges Wilson, Geneviève Fontanel.

A Ca : ○ *GH :* ○ *JM :* ○

Mardi 14 septembre A2 20 h 30

PILE OU FACE,
de Robert Enrico.

France, 1980, couleurs, TV : 1 h 51'11". Réal. : R. Enrico. Scén. : Marcel Julian, R. Enrico, Michel Audiard, d'après « Suivez le veuf » d'Alfred Harris. Ph. : Alfred Harris. Mus. : Lino Leonardini. Int. : Ph. Noiret, Michel Serrault, Dorothée, André Falcon, J. Desailly. Voir « Cinéma » n° 262, p. 91.

A Ca : ★ *GH :* ○ *JM :* ○

FR3 20 h 30

QUELLE JOIE DE VIVRE !,
de René Clément.

France-Italie, 1961, dyaliscope, durée TV : 1 h 52. Réal. : René Clément. Scén. et adapt. : René Clément, Léo Benvenuti et Piero de Bernardi, d'après une

Idée de Gualtiero Jacopetti. Dial. : Pierre Bost. Ph. : Henri Decae. Mus. : Francesco Lavagnino. Prod. : Rire Cinematographica-Tempo Film (Rome) et Francinex (Paris). Int. : Alain Delon, Barbara Lass, Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Pisacane, Paolo Stoppa Giampiero Littera, Didi Perego, Ugo Tognazzi, Aroldo Tieri. Voir « Cinéma » n° 62, p. 106.

A Ca : ★ JM : ★ GH : ★

Jeudi 16 septembre FR3 20 h 30

O MADIANA, de Constant Gros-Dubois.

France (Antilles) 1978, coul. 16 mm, durée TV : 1 h 17. Réal. : Constant Gros-Dubois. Conseiller technique : Pascal Aubier. Ph. : Gilbert Azevedo. Mus. : Luc Ferrari. Int. : Benjamin Jules-Rosette, Rose-Marie Fixy, Théo Légitimus, Darling Légitimus, Serge Ubrette, Nathalie Régent, Marie-Claude Benoit, Joel Palcy, Anémone, Claudine Vattier. Voir « Cinéma » n° 247-248, p. 140.

A Ca : JM : ★ GH : ○

Vendredi 17 septembre A2 23 h

USA 1942, nb, durée TV : 1h40. Réal. : Raoul Walsh. Scén. : Vincent Laurence et Horace Mac Coy, d'après la vie de James J. Corbett. Ph. : Sid Hickox. Mus. : H. Roembed, dirigée par léo F. Forbstein. Mont. : Donald Siegel.

GENTLEMAN JIM, de Raoul Walsh.

Le film est construit sur un point de départ autobiographique : la carrière fulgurante d'un boxeur américain d'origine irlandaise, assez comparable à celle de notre Carpentier et qui ouvre en quelque sorte le second âge de ce sport.

En effet, les premiers âges, antérieurs à l'instauration des règles fixées en Angleterre par le Marquis de Queensbury, appartenaient aux durs qui boxaient à poings nus jusqu'à la quasi extermination. A cette époque, les paris étaient interdits et les combats généralemnt clandestins... C'est alors que survint Jim Corbett, surnommé Gentleman Jim, très élégant et fort à l'aise en caleçons longs et gants aux poings... et il vainquit tous les champions du premier âge.

Passionnant sur les origines de la boxe moderne, restituant admirablement le climat de cette époque et les mœurs de San-

Madame de, de Max Ophuls (Dimanche 12, FR3, 22 h 30).

Int. : Errol Flynn, Alexis Smith, Jack Carson, Alan Hale, War Bond, John Loder, William Frawley, Minor Watson, Madeleine Le Beau.

*Francisco, **Gentleman Jim** et une œuvre de joie, de santé, de bonne humeur, un film heureux... ce qui n'exclut pas une réflexion tout en finesse sur une représentation chevaleresque dont la boxe et le personnage même d'Errol Flynn constituent les pôles.*

Un grand bonheur que de revoir ce film, et je ne vois aucune raison qui m'empêcherait de lui octroyer les quatre étoiles des grands films. (A. Ca.).

A. Ca. : ★★★★ *JM :* ★★★★ *GH :* ★★★

Dimanche 19 septembre
TF1 20 h 30

SOUPÇONS,
d'Alfred Hitchcock

(Suspicion) USA, 1941, nb, 1h39. Réal. : Alfred Hitchcock. Scén. : Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville, d'après le roman de Francis Iles (Anthony Berkeley) « Malice Aforethought » (« Complicité »). Ph. : Harry Stradling. Prod. : RKO. Int. : Cary Grant, Joan Fontaine, Sir Cedric Hardwicke, Nigel Bruce, Dame May Whitty, Isabel Jeans, Heather Angel.

***Soupçons** est, peut-être, une des meilleures démonstrations de la méthode hitchcockienne, moins celle du « suspense » qui fit son image de marque, que celle du doute (litt. : « suspicion »). Le réalisateur entraine en effet le spectateur dans une situation de doute permanent non quant à la réallté des faits qui lui sont montrés mais quant à leur interprétation. Nous assistons à la formation somme toute banale d'un couple, puis aux soupçons que forme la jeune épouse sur le caractère véritable de son mari, jusqu'à imaginer (?) que celui-ci est un meurtrier qui envisage de la supprimer. En nous faisant observer les gestes de Gary Grant avec les yeux de Joan Fontaine, le réalisateur nous amène à projeter nos propres fantasmes, médiatisés par ceux de l'héroïne (peur de la sexualité, culpabilité chrétienne, volonté d'être esprit plutôt que corps, etc.), sur le comportement du héros et d'en faire le coupable dont nous avons besoin pour assouvir nos instincts de spectateur-consommateur, avant de nous délivrer par un happy-end aussi soudain qu'artificiel.*

Un chef-d'œuvre de maîtrise, qui prouverait, s'il en était besoin, le caractère psychologique et profond du suspense hitchcockien. Si le film fut en échec commercial à sa sortie, il devient, avec le temps, l'un des plus magnifiques de son auteur, d'une ambiguité que le temps ne fait qu'épaissir et les multiples visions qu'enrichir (J.M.).

A. Ca : ★★★★ *JM :* ★★★★ *GH :* ★★★

FR3 20 h 30

FLEUR D'OSEILLE,
de Georges Lautner.

France 1967, scope coul., durée TV : 1 h 45. Scén. tiré du roman de Jean Amila. Adapt. : Marcel Jullian, Georges Lautner et Jean Meckert. Dial. : Michel Audiard. Ph. : Maurice Fellous. Mus. : Michel Magne. Déc. : Jean d'Eaubonne. Prod. : Michel Safra-Speva Films - Studios de la Victorine. CCFC. Int. : Mireille Darc, Anouk Ferjac, Maurice Biraud, Amidou, Henri Garcin, André Pousse, Paul Préboist, Renée St Cyr.

A Ca : ○ *JM :* ○ *GH :* ○

FR3 22 h 30

LES MISERABLES,
de Raymond Bernard

France 1933, nb, 1 h 30 environ chaque épisode. Réal. : Raymond Bernard. Ph. : Jules Krüger. Mus. : Arthur Honeggger. Scén. : André Lang et Raymond Bernard. Int. : Harry Baur, FLorelle, Charles Vanel, Charles Dullin, Marguerite Moreno, Gaby Triquet, Josseline Gael, Jean Servais, Henry Krauss, Orane Demazis, Max Dearly, Georges Mauloy, Denise Mellot, Robert Vidalin, Paul Azaïs, Lucien Nat, Montignac.

A Ca : ★★ *JM :* ★★ *GH :* ★

Mardi 21 septembre
FR3 20 h 30

UN HOMME EST PASSE, de John Sturges

Mille fois d'accord avec Eddie Mitchell, un peu marre des rétrospectives Bogart, mais quelques rétrospectives Spencer Tracy, oui alors !

Et, au passage, un coup de chapeau à cette émission sans prétention sinon celle, et pas des moindres, de « réhabiliter », de nous faire aimer un cinéma américain « d'aventures » plus tellement à la

(Bad day at black rock) USA, 1954, scope coul., M.G.M. durée TV : 1h17. Réal. : John Sturges. Scén. : Millard Kaufman d'après une histoire de Howard Breslin. Ph. : William C. Mellor. Mus. : André Previn. Int. : Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Walter Brennan. Voir « Cinéma » n° 9, p. 91.

mode sauf chez les rats de cinémathèques et les fans de séries B.

*Comment s'ennuyer à la vision d'**Un homme est passé** ? Un film Métro des bonnes années, John Sturges comme directeur, Spencer Tracy et Robert Ryan luttant sans merci dans un western modernisé...*

L'histoire ? Un jour de l'été 45, l'express s'arrête à Black Rock pour la première fois depuis quatre ans. Aussitôt l'inquiétude s'empare des trente-sept habitants de ce petit village isolé de l'Ouest américain. John Macreedy (Spencer Tracy) étranger au bras gauche paralysé qui descend du train représente un grave danger pour Reno Smith (Robert Ryan). La suite, vous la découvrirez vous-mêmes.

*Le film valut à Spencer Tracy le prix d'interprétation masculine au festival de Cannes 55. Signalons également qu'il fut parfois distribué en France sous le titre — « collant » presque au titre original — **Coup dur à Black Rock.*** (A Ca).

A Ca : ★★ GH : ★★ JM : ★★.

FR3
vers 22 h 30

LES TUEURS, de Robert Siodmak

*Réalisé en 1946, **les Tueurs** est sans doute le film qui fit le plus pour la réputation internationale de Robert Siodmak et un des très grands classiques du « film noir ». D'après les informations recueillies par Hervé Dumont dans son livre sur Siodmak (Ed. l'Age d'homme, Lausanne, 1981), il s'agit pourtant d'abord d'un film de producteur. Mark Hellinger est en effet un personnage haut en couleurs, journaliste fasciné par les bas-fonds, ami personnel de gangsters célèbres, dont les chroniques policières et judicières ont fourni matière à de nombreux films. Devenu producteur indépendant travaillant pour Universal en 1945, ses premières tentatives cinématographiques sont peu probantes. Avec **les Tueurs**, il joue un peu à quitte ou double.*

Soupçons, d'Alfred Hitchcock (Dimanche 19, TF1, 20 h 30).

(The Killers) USA, 1946, nb, 1h45. Réal. : Robert Siodmak. Scén. : John Huston, Richard Brooks, Anthony Veiller, d'après la nouvelle d'Ernest Hemingway. Ph. : Elwood Bredel. Déc. : Jack Otterson, Martin Obzina. Mus. : Miklos Rozsa. Prod. : Mark Hellinger (Universal). Int. : Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Ievenne, John Miljan, Virginia Christina, Vince Barnett. Voir « Cinéma » n° 156, p. 131.

Il songe d'abord à confier le film à Don Siegel, qui a rédigé la première version du scénario, dont il tournera d'ailleurs un remake en 1964, mais celui-ci est sous contrat chez Warner. Huston, pressenti ensuite (et auteur des trois quarts du scénario), ne s'accorde pas avec lui. Il choisit finalement Siodmak. Si Richard Brooks participe aussi au scénario, celui-ci n'est signé au générique que par Anthony Veiller, médiocre tâcheron, tandis que Hellinger en met au point les derniers détails. C'est aussi lui qui cherche les acteurs (des visages inconnus, pour faire plus authentique) et recrute l'exacrobate Burt Lancaster, Edmond O'Brien et la « starlette » de 21 ans, Ava Gardner, en apprentissage à la MGM.

Dans ces conditions, le tournage ne fut sans doute pas facile, mais le producteur semble avoir su néanmoins faire confiance au cinéaste qu'il avait choisi : « Hellinger, *raconte Siodmak,* est un producteur très raisonnable, mais à cause de sa formation de journaliste, il insistait toujours pour que chaque scène finisse sur une ligne de dialogue bien envoyée, « en coup de poing » ; chaque caractère devait, selon lui, être défini par une remarque significative. A mon avis, ces « trucs de métier » tuaient le réalisme du film et je les ai éliminés chaque fois qu'il tournait le dos. Cela le mettait en rage, mais il a fini par comprendre » *(op. cit.).*

Le résultat est un film en apparence complexe, truffé de retours en arrière, aux multiples personnages secondaires, mais dont le « tarabiscotage » se justifie par la volonté de l'auteur de dévoiler un monde de duperie et de masques perpétuels (chaque flash-back contient sa part de mensonge), où chacun vit pour soi, trompe les autres, dans une mécanique sans fin, où les pièges s'emboîtent les uns dans les autres. (J.M.).

A Ca : ★★ *GH :* ★★ *JM :* ★★.

Jeudi 23 septembre A2 15 h

L'ATTAQUE DE FORT ADAMS, de J.W. Fordson

(Buffalo Bill, l'heure del Far-West - Buffalo Bill, le héros du Far-West) France-Italie-RFA, 1964, couleurs, scope, 1 h 31. Réal. : J.W. Fordson. Scén. : Nino Stresa. Ph. : Jack Dalmas. Mus. : Carlo Rustichelli. Int. : Gordon Scott, Mario Brega, Catherine Ribeiro, Jean Mendrinks, Mirko Ellis, Piero Lulu.

A Ca : GH : ○ *JM :* ○

FR3 20 h 30

(Cadaveri eccelenti), France-Italie, 1976, technicolor, durée TV : 1h55. Réal. : Francesco Rosi. Scén. : Francesco Rosi, Tonino Guera, Lino Zannuzzi d'après le roman « Il contesto » de Leonardo Sciascia Ph. : Pasqualino de Santis. Mus. : Piero Piccioni. Int. : Lino Ventura, Fernando Rey, Max Von Sydow, Charles Vanel, Tino Carraro, Marcel Bozzuffi, Paolo Bonacelli, Alain Cuny, Maria Carta, Luigi Pistilli, Tina Aumont, Renato Salvatori. Voir « Cinéma » n° 210, p. 131 et n° 211, p. 45 et 52.

CADAVRES EXQUIS, de Francesco Rosi

Film politique sur fond d'enquête policière, ***Cadavres exquis*** *nous conte l'histoire d'un inspecteur, Amerigo Rogas (superbement interprété par Lino Ventura) chargé d'une enquête sur une succession de meurtres mystérieux dont sont victimes des magistrats.*

Vengeance d'un ancien condamné ? Maffia ? Terrorisme d'extrême-gauche ? L'inspecteur Rogas découvrira la vérité... trop tard.

Rosi apporte quelques modifications au livre de Sciasca, entre autres le pays où se déroule le drame imaginaire dans le roman qui devient nommément l'Italie et le parti révolutionnaire, non précisé, qui devient explicitement le parti communiste.

Dans une interview donnée à Michel Ciment, en cours de mixage, il s'en est expliqué : « Mon sentiment de la réalité est trop fort... Un grand écrivain s'était amusé à recréer un pays de fiction. Mais moi, je fais un film, et l'ambiguïté du cinéma n'est pas la même que celle de la littérature. Un film, c'est l'évidence, c'est le concret, même si j'ai voulu créer une certaine atmosphère métaphysique. J'ai essayé de changer les uniformes des carabiniers, mais cela me donnait l'impression de vivre dans une opérette. Donc, bien que l'histoire puisse se passer ailleurs, la tournant en Italie, je l'ai située là ». (Le dossier Rosi, *Michel Ciment, Stock, 1976).*

Le talent de Rosi est que, loin de donner à son film un apesantissement anecdotique, cette resituation contribue à imprégner l'œuvre d'une violence implacable, d'un lyrisme froid et glacé et que, d'un bon film policier au suspense toujours maintenu, d'un excellent film politique, Rosi débouche sur un fantastique angoissant. (A Ca). *A Ca :* ★★ *GH :* ★★ *JM :* ★★.

Vendredi 24 septembre A2 23 h	***LE SALON DE MUSIQUE,*** *de Satyajit Ray.* ***Voir notre Dossier-auteur Satyjit Ray, n° 267, p. 38, publié à l'occasion de la sortie de ce film (études, propos, filmographie complète). Durée TV : 1 h 34'20''.*** *A Ca : ★★★★ GH : ★★★ JM : ★★★★*
Dimanche 26 septembre TF1 20 h 30	***LE CHAT ET LA SOURIS,*** *de Claude Lelouch.* ***France, 1975, coul., 1 h 45. Réal., scén. et dial. : Claude Lelouch. Ph. : Jean Collomb. Prod. : Films 13. Int. : Serge Reggiani, Michèle Morgan, Ph. Léotard, Jean-Pierre Aumont, Judith Magre, Valérie Lagrange, Ph. Labro. Voir « Cinéma » n° 201, p. 300.*** *A Ca : ○ GH : ○ JM : ○*
FR3 22 h 30	***LES MISERABLES,*** *de Raymond Bernard* *Seconde partie, voir ci-dessus au dimanche 19 septembre.*
Lundi 27 septembre FR3 20 h 30	***UN OURSIN DANS LA POCHE,*** *de Pascal Thomas.* ***France, 1977, couleurs, 1 h 45. Réal. : P. Thomas. Scén. et dial. : Jacques Lourcelles, P. Thomas. Ph. : Colin Mounier. Mus. : Vladimir Cosma. Prod. : AMLF, Renn Productions, Antinéa, FR3, SFP, les Films du Chef-Lieu. Dist. : AMLF. Int. : Darry Cowl, Bernard Menez, Maurice Risch, Brigitte Gruel, René Lefèvre, Daniel Ceccaldi, Gisèle Casadessus, Michel Duchaussoy. Voir « Cinéma » n° 230, p. 90.*** *A Ca : ○ GH : ○ JM : ○*

Les Tueurs, de Robert Siodmak (Mardi 21, FR3, 20 h 30).

Mardi 28 septembre FR3 20 h 30

VIVA MARIA !, de Louis Malle.

France-Italie 1965, eastmancol. panav. durée TV : 1h51. Réal. : Louis Malle. Scén. original de Louis Malle et Jean-Claude Carrière. Ph. : Henri Decae. Mus. : Georges Delerue. Cost. : Ghislain Uhry, Pierre Cardin. Int. : Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton, Gregor Von Rezzori, Paulette Dubost, Claudio Brook. Voir « Cinéma » n° 102, p. 112.

Brigitte Bardot et Jeanne Moreau réunies dans un même film ! Et qui parle de révolution ! Le tout tourné au Mexique avec conférences de presse de ces deux dames et présentation à New-York ! Avant même la sortie du film, BB et Jeanne faisaient la une des journaux, radios, télévisions.

Viva Maria n'est pas vraiment *réaliste... Imaginez une Jeanne Moreau et une Brigitte Bardot délicieusement habillées puis déchirées par le peintre Ghislain Uhay et Pierre Cardin, en militantes révolutionnaires... A vrai dire, la révolution dans les pays d'Amérique du Sud n'est pas non plus le sujet du film. On s'en doutait.*

Jean-Claude Carrière, au scénario, et Henri Decae, à la photo, ont prêté leur talent à Louis Malle pour réaliser « un western en jupons » selon les propres termes de ce dernier.

Western ? Voire. De fait, on ne sait trop de quel terme qualifier cette rêverie du début du siècle toute en images d'Epinal. Alors, plutôt que de s'efforcer à définir, peut-être vaut-il mieux se laisser griser par les folles péripéties de ces deux Marias trop incroyables pour être vraies. (A. Ca.).

A Ca : ★★ GH : ★★ JM : ★★

A2 20 h 30

QUAND LA VILLE DORT, de John Huston.

(Asphalt Jungle) USA, 1950, nb, TV : 1 h 47'35". Réal. : John Huston. Scén. : Ben Maddow, J. Huston, d'après le roman de William R. Burnett. Ph. : Harold Rosson. Mus. : Miklos Rozsa. Prod. : J. Huston (MGM). Int. : Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore, John McIntire, Anthony Caruso, Marilyn Monroe. Voir « Cinéma » n° 135, p. 81 et n° 269, p. 89.

A Ca : ★★★★ GH : ★★★ JM : ★

Jeudi 30 septembre A2 20 h 30

GERVAISE, de René Clément

France, 1956, nb, prod. Agnès Delahaie - Silver Film, 1 h 52. Réal. : René Clément. Scén. : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après « l'Assomoir » de Zola. Ph. : Robert Juillard. Mus. : Georges Auric. Déc. : Paul Bertrand. Int. : Maria Schell, François Perrier, Suzy Delair, Mathilde Casadesus, Armand Mestral. Voir « Cinéma » n° 12, p. 67.

A Ca : ○ GH : ★ JM : ○

FR3 20 h 30

TRAINS ETROITEMENT SURVEILLES, de Jiri Menzel

(Ostre sledovane vlaky). Tchécoslovaque, 1966, Studio de Barrandov, Prague. Scén. : Bohomil Hrabal et Jiri Menzel d'après le roman de Bohumil Hrabal. Réal. : Jiri Menzel. Ph. : Jaromir Sofr. Mus. : Jiri Sust. Déc. : Oldrich Bosak. Int. : Vaclav Neckar, Jitka Bendova, Vladimir Valenta, Libuse Havelkova, Josef Somr, Alois Vachek. Voir « Cinéma » n° 117, p. 60 et n° 118, p. 45.

Une petite gare pendant l'occupation allemande dont le chef élève des pigeons, la femme engraisse des oies, et le sous-chef court après tous les jupons qui passent à sa portée.

Arrive un jeune stagiaire, Milos, puceau non par ascèse mais par l'empêchement où il se trouve de satisfaire pleinement ses partenaires.

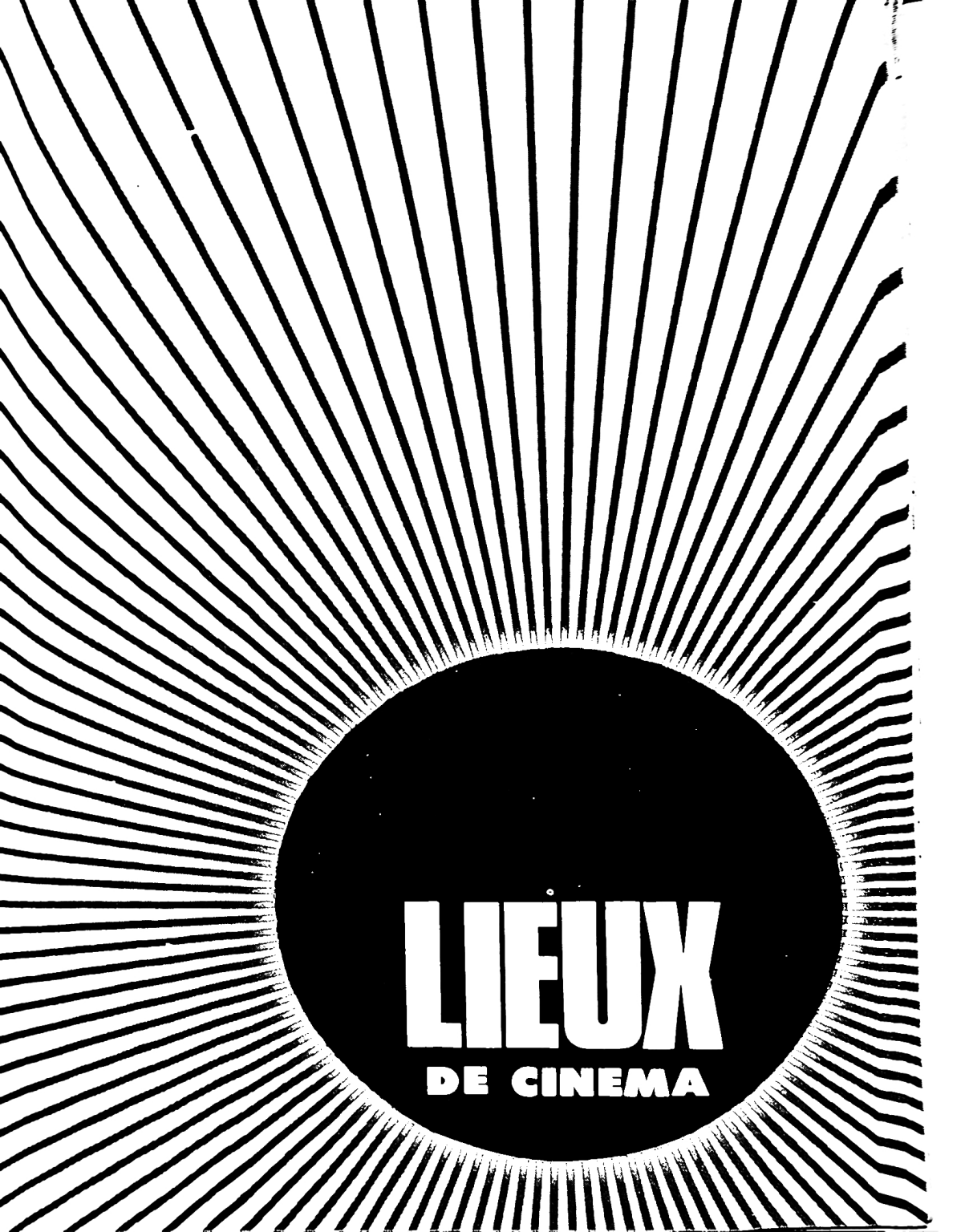
Finalement, une résistante experte met fin à ses angoisses tout en lui apportant une bombe destinée à faire sauter un train...

Ce premier long métrage de Menzel fut favorablement accueilli en France. La drôlerie, la gaudriole, l'humour teintés d'une gentillesse un peu amère séduisirent critiques et public.

Trains étroitement surveillés exprime aussi le désarroi d'une jeune génération — Menzel a 27 ans lorsqu'il tourne le film — dont l'Ecole Cinématographique de Prague, dans les années soixante allait devenir un extraordinaire porte-parole.

Dans un interview accordé au Monde *en 1967, Menzel disait :* « Moi, dans mes films, je n'arrive pas à traiter de grands sujets. S'il y a une signification, je souhaite qu'elle ne soit qu'apparente. Je préfère faire des films qu'on doit voir comme on écoute une chanson. Faciles, drôles... En les voyant, vous êtes contents ; mais après vous êtes un peu tristes. Surtout, j'ai maintenant l'envie de faire des films plus commerciaux qui sont moins dangereux politiquement... » (A. Ca.).

A. Ca. : ★★ GH : ★★ JM : ★★.


LIEUX
DE CINEMA

CINEMA CHINOIS

Notes sur quelques films

Lorsque, l'été dernier, nous faisions état, après le Festival de La Rochelle, d'un mouvement d'intérêt en faveur du cinéma chinois, nous ne connaissions pas encore l'envergure de la rétrospective « Ombre Elettriche » (1), qui a eu lieu à Turin en février-mars 1982. Or elle fut impressionnante : sous l'égide de Marco Müller, étaient réunis à Turin cent quarante films de fiction des débuts du cinéma chinois aux années quatre-vingt, accompagnés d'un épais et somptueux catalogue qui contitue une somme sur le sujet — d'autant plus que très peu d'ouvrages ont jusqu'à ce jour été consacrés à la cinématographie chinoise.

Fort heureusement, cette manifestation a eu un prolongement à Paris : le Centre de Documentation sur le cinéma chinois a organisé, en collaboration avec les Archives de Pékin, une semaine chinoise à La Pagode — rendons à César... —, une soixantaine de films. Nombre d'entre eux avaient été interceptés avant leur retour de Turin en Chine, et la programmation était complétée par des copies venant d'autres cinémathèques.

Malgré l'intérêt évident de cette manifestation, tout ne s'est pas passé sans heurts à La Pagode ; le plus problématique n'étant ni les traductions simultanées, fréquentes mais remarquablement assurées par une équipe de sinophiles passionnés, ni même la chaleur insupportable qui régnait dans les salles : on peut difficilement en accuser la direction, et puis, après tout, cela rappelait assez l'atmosphère d'un restaurant non-climatisé de Canton par un bel après-midi de juillet !

En revanche, les changements de programme dues aux copies manquantes et les inversions de bobine n'étaient pas des plus agréables. Cela n'a tout de même pas empêché un très abondant public de découvrir des œuvres étonnantes, et beaucoup des films absents à La Pagode ont été réunis fin juin lors d'une mini-semaine au Barbizon.

Il nous était malheureusement impossible de suivre toute la programmation ; c'est pourquoi nos remarques ne porteront que sur quelques films, en essayant d'y puiser les éléments nécessaires à une vue d'ensemble plus large que celle qui a été donnée, ici même, à propos de l'hommage rendu à La Rochelle à l'acteur Zhao Dan (2).

Loin de nous l'idée d'avoir dégagé, à l'issue de cette semaine, la moindre spécificité du cinéma chinois. Au contraire : plus grand le nombre de films vus, plus perplexe le spectateur devant une production d'autant plus complexe que le cinéma chinois est *sans passé* dans l'histoire culturelle du pays. « *Le cinéma en Chine est quelque chose qui nous est arrivé tout neuf dans les années vingt, catapulté de l'étranger* » dit Ling Pingqian, un prolifique réalisateur (cité par Bernard Eisenschitz dans *Révolution* n° 109). La spécificité du cinéma chinois serait donc, pour ainsi dire, de n'en pas avoir.

Des tout premiers films muets aux plus récentes productions d'une Chine qui s'ouvre à nouveau au monde, il sera toujours bâti sur une dualité fondamentale : l'apport considérable du modèle étranger — américain surtout — et celui de la culture chinoise qui, très tôt, s'est installée dans ces carcans importés. Les deux films les plus anciens — deux perles rares ! — que nous ayons vu à La Pagode en témoignent déjà à leur manière. **Un collier de perles** (1925) est bâti sur une espèce de conte édifiant sans aucune racine nationale (il rappelle même assez une nouvelle de Marcel Aymé !) : le vol d'un collier emprunté réduit un couple d'employés à la misère. En revanche, **la Rose de Pushui** (1927) s'inspire d'une pièce du XIVe siècle qui a elle-même donné lieu à maints opéras chinois.

Nombreux sont les films qui par la suite réuniront ces deux aspects, et c'est souvent de l'harmonie de cet amalgame que dépendra la réussite du film. Prenons un exemple volontairement grossier : dans **la Pièce de monnaie du Nouvel An** de Zhang Shichuan (1937), le charme du scénario (les aventures d'une pièces d'argent qui passe de main en main et nous fait pénétrer dans des milieux très différents) est irrémédiablement gâté par le premier quart d'heure du film : les numéros filmés en plan fixe d'une Shirley Temple et d'une Eleanor Powell chinoises (ce dont on peut évidemment se régaler au douzième degré, et les amateurs ne s'en sont pas privés !).

Vingt ans plus tard, **la Basketteuse n° 5** reproduit de façon caricaturale les « tics »

de la série B américaine des années quarante et cinquante. De la part de l'excellent réalisateur Xie Jin, on peut d'ailleurs supposer que l'imitation n'est pas aussi naïve qu'elle en a l'air. En tout cas elle est réussie : le début est à couper le souffle : plan de rue accompagné d'une musique guillerette, plan rapproché sur une plaque situant l'immeuble où l'on pénètre, remue-ménage des turbulentes basketteuses, et arrivée de l'entraîneur aux tempes argentés, dont l'interprète Liu Qiong a tout d'un Gregory Peck asiatique. On croit rêver, même si la jeune Qin Yi elle n'a rien d'Audrey Hepburn. Il est stupéfiant de voir comment, en exaltant le sentiment patriotique chinois d'une façon très orthodoxe et positive, le scénario retrouve les clichés les plus éculés. De l'homélie de Tian sur le rôle du sport dans l'image de marque du pays à la chanson « Strictly USA » dans **Take me out to the Ball Game** de Busby Berkeley, il n'y a qu'un pas...

On pourrait croire qu'après les belles réussites des cinéastes de gauche dans les années trente et à la fin des années quarante, ce retour à une forme empruntée est le signe d'un appauvrissement par uniformisation. Ce qui est faux : le nouveau régime de la Chine conduit aussi volontiers ses cinéastes à puiser dans les sujets nationaux et à retrouver, à défaut d'une écriture, une tonalité originale.

C'était le cas, en 56, du **Sacrifice du Nouvel An** de Sang Hu, d'après une œuvre de Lu Xun. De facture très académique, ce mélodrame situé au début du siècle dans une féodalité relevant presque de la légende, baigne pourtant dans un lyrisme et une imagerie chinoise hyper-traditionnelle mais très réussie. Ce sera égalemnt le cas en 1963 de **la Maison des soixante-douze locataires** de Wang Weiyi, film d'autant plus intéressant qu'il est l'un des rares à rendre explicitement hommage à un cinéma chinois révolu en retrouvant la verve, le dynamisme et l'humour de **Corbeaux et moineaux** de Zheng Junli (1949).

Expliquons-nous ici d'un point important. Notre approche du cinéma chinois se fait, il est vrai, plus à travers les sujets, les scénarios, les thèmes, qu'à travers l'analyse de l'écriture et de la mise en scène. D'une part, nous en sommes au stade où nous avons vu trop ou trop peu de films chinois : trop pour réduire cette écriture à quelques caractères hâtivement dégagés, trop peu pour avoir en main tous les moyens de l'analyser.

D'autre part, l'importance de l'apport occidental dont il est ici question rend encore plus difficile à cerner la part exacte du style personnel de chaque cinéaste. Enfin et surtout, il paraît assez évident que le cinéma chinois dans son ensemble accorde toujours la priorité au récit sur l'image. Les réussites visuelles — photographie et mise en scène — existent bien sûr ; mais, à part les films réalisés entre 1932 et 1937 par les cinéastes de gauche, qu'on peut considérer comme une « école », elles paraissent plutôt le fait de francs-tireurs que le fruit d'un effort cohérent pour élaborer une écriture. Est-ce dû au lien étroit du cinéma chinois avec l'histoire de la Chine, et notamment au retard accumulé pendant la Révolution culturelle ? Toujours est-il qu'il n'y a aucun phénomène d'évolution, a fortiori de *progrès*, dans son aventure, mais une espèce de va-et-vient sans loi entre le meilleur, le pire et le banal.

Ainsi le film chinois présenté à Cannes, **la Véritable histoie de Ah Q** de Ceng Fan n'est-il, malgré l'excellence de son interprète principal, qu'une mise à plat (et en scope) d'un texte de Lu Xun aussi sobre que caustique et savoureux. Ne parlons même pas, parmi les films récents, de **Terre sauvage** de Ling Zi, qui met une esthétique de western-spaghetti au service d'un drame très retouché de la féodalité.

Nous avons essayé de montrer la dualité des influences occidentale et chinoise. A quoi il faut ajouter la dichotomie, si souvent inscrite dans les films des

(1) « Ombres electriques » est la traduction littérale des caractères qui servent à dire « cinéma » en chinois.

(2) Nous ne reparlerons pas ici des films qui étaient à La Rochelle l'an dernier, et pour lesquels on pourra se reporter à *Cinéma 81*, n° 274.

AUTANT-LARA

(suite de la page 105)

Pierre-André Boutang rappelle alors un exemple célèbre, **la Règle du jeu**, qui fut un bide à sa sortie, et pose la question de savoir si le succès immédiat est la preuve de la qualité d'un film.

Quelques instants après, le même Autant-Lara affirme qu'il faut se méfier du succès immédiat, dans un retournement subit.

C'est Pierre-André Boutang également qui, lorsqu'Autant-Lara suggère la nomination pour un an à la tête du cinéma d'un « dictateur à la qualité » lui rappelle qu'un certan Goebbels...

Nous en resterons là.

Il nous était difficile de passer sous silence des propos aussi peu en conformité avec l'idée que nous nous faisons du cinéma et, plus fondamentalement, d'un discours sur le cinéma.

C'est question de morale... et de politique.

Alain Carbonnier, Joël Magny

années cinquante, de l'avant/après la Libération. Le changement de société est volontiers explicite, et matérialisé par un fait précis : une veuve peut enfin se remarier (**Une crise**, 1954), un fossé puant et malsain est comblé (**le Bourbier**, 1953), un patron capitaliste renonce à ne travailler que pour son profit (**Ville sans nuit**, 1957).

Beaucoup plus riches, pourtant, les films où est *tu* le changement — ou l'*espoir* de changement lorsque le film est antérieur à la Libération. Nous voulons parler de nombreux et superbes mélodrames, qui choisissent de suivre d'un bout à l'autre la destinée d'un individu voué au malheur, à la misère, à la mort. C'est une des raisons pour lesquelles **le Sacrifice du Nouvel An**, déjà cité, nous séduisait : la seule allusion au nouveau régime est contenue dans une phrase dite en voix off sur les dernières images : *« C'est une histoire d'il y a quarante ans, une histoire des temps passés. Nous nous félicitons que ces temps soient à jamais révolus »*.

Dans **les Malheurs de la jeunesse** de Ying Yuwei (1934), un condamné à mort raconte comment son honnêteté dans un monde corrompu l'a mené à sa perte. Enfin, dans **les Larmes du Yangtsé** de Cai Chusheng (1947), film-fleuve de plus de trois heures qui fut un énorme succès populaire, un homme du peuple, d'abord progressiste, s'enfonce et se vautre dans le luxe de la grande bourgeoisie capitaliste tandis que sa famille, l'attendant, n'a même plus de quoi manger ; lorsque l'épouse abandonnée retrouvera, dans une maison où elle est domestique, son mari devenu lâche et corrompu, elle n'aura d'autres ressources que de se jeter dans le fleuve...

Tous ces mélodrames — au nombre desquels il faut aussi mettre, bien sûr, **la Divine** de Wu Yonggang en 1934, avec la star Yuan Lingyu qui eut une destinée aussi tragique que celle de son personnage — ont en commun de montrer une situation qui va jusqu'aux limites de l'intolérable. Au spectateur de tirer la seule conclusion possible : la nécessité du changement. Les films de ce type (outre leur pouvoir émotif et le plaisir romanesque pur qu'ils suscitent) sont plus touchants avant 49, lorsque — rétrospectivement — ils donnent l'impression de pousser l'histoire en avant ; après, ils ne font plus que la commenter, la justifier, et le ton en est trop souvent édifiant, comme dans **Printemps précoce** de Xie Tieli et **Famille** de Chen Xihe et Ye Ming, beaux films au demeurant, tous deux pourvus d'une fin « positive » (regard optimiste vers l'avenir).

Quoi qu'il en soit, et sans nous livrer à des interprétations abusives, nous commençons à penser que, pour ce que nous en connaissons, le cinéma chinois fonctionne volontiers sur une espèce de bipolarité multiforme. Au niveau de la facture, nous avons vu comment il hésitait entre des modes d'expression et des sources d'inspiration opposés ; au niveau des sujets, les films sont presque toujours bâtis sur des rapports antinomiques, du plus simple au plus complexe : bons/méchants (**la Princesse à l'éventail de fer**, premier dessin animé chinois de long métrage), pauvres/riches, Chinois/Japonais (les références au conflit sino-japonais sont nombreuses et le Japonais représenté de façon 100 % négative), serviteurs/maîtres, passé/avenir, féodalité/progrès... et homme/histoire ; en effet, si les films chinois aiment tant à reconstituer de vastes plans de leur histoire, cela n'a généralement aucune valeur didactique, mais permet surtout de mettre une destinée individuelle en parallèle avec cette histoire.

Or, le parallèle devient très vite affrontement : il y a alors pour l'homme deux solutions. La première, s'il en a les moyens : prendre l'histoire à bras le corps, comme le héros de **Printemps précoce** qui décide de *« se jeter dans la tempête de son temps »*. La seconde, seule possible pour le peuple ignorant et opprimé d'avant la Libération : renoncer à comprendre. C'est le cas du vieux flic de **Ma vie** (1950) de Shi Hui (également interprète du rôle principal) : il s'est engagé dans la police pour la solde et l'uniforme, parce qu'il savait lire ; il a vu passer un demi-siècle d'histoire de la Chine sans y rien comprendre et se retrouve, vieillard affamé, victime de son ignorance. Film magnifique et poignant qui nous permet d'aborder une autre dualité fondamentale, celle du tragique et du comique, probablement héritée du mélange d'influences.

Ce vivifiant mélange des genres a heureusement la peau dure : si les films chinois exaltant la gloire du nouveau régime à la fin des années 50 et ceux qui, ces dernières années, tentent d'expliquer la période de la Révolution culturelle, manquent souvent d'humour, celui-ci revient en force et **Ah Q**, s'il n'a pas de grandes qualités, en fait au moins la preuve.

Il ne nous paraît pas réducteur de dégager ainsi, dans les films que nous avons vus, une bipolarité à plusieurs niveaux. Loin d'appauvrir, elle est au contraire un facteur de vie et de dynamisme ; peut-être même, qui sait, une explication à la vigueur d'un cinéma qui ne renonce jamais, quel que soit le contexte historique, à renaître de ses propres cendres. Tout ce qu'il y a de passionnant dans le cinéma chinois depuis ses débuts est, pour reprendre le titre du film de Liu Nang et Xie Jin, une cinéma *de crise*. Le plus difficile reste à faire ; c'est-à-dire, une fois définitivement exorcisés les démons de la Révolution culturelle, bâtir un cinéma de paix.

Jacqueline Nacache

CINEMA AMATEUR

une évolution réconfortante

Il y a belle lurette que les vrais amoureux de cinéma ont appris à se désintéresser du cinéma dit « amateur » dans notre pays. A juste titre sans doute. Car on s'est vite aperçu, à fréquenter les divers festivals et rencontres « non professionnels » que les neuf-dixièmes des auteurs n'étaient sortis du B.A.ba du cinéma familial que pour s'abîmer, avec délice et parfois passion, dans les pires stéréotypes formels, thématiques, idéologiques du cinéma « professionnel » dominant.

Il n'est pas niable, encore aujourd'hui, qu'une part importante des 2 000 courts-métrages (eh oui !) produits chaque année par les membres de la Fédération des Clubs Français de Cinéastes (FCFC) ne se donne pour horizon artistique que le plus pâle et le plus « propre » des productions professionnelles. Ce qu'ici l'on jugera donc le « meilleur film » sera hélas ! trop souvent la meilleure imitation de ce que l'on a tant l'habitude, et l'ennui, de voir là ! Toutefois, je voudrais faire état d'une évolution récente qu'une fréquentation assidue des manifestations de cinéma amateur m'a fait apparaître.

Ces dernières années, en effet, ont vu un fort rajeunissement des clubs de cinéastes en France. La baisse des coûts des matériels super-huit, leur utilisation croissante dans les associations, les collectivités, les écoles, le goût plus prononcé des jeunes pour l'expression par l'image et le son, la possibilité de montrer les films dans des circuits « parallèles » en pleine expansion (rencontres, soirées, festivals, concours etc.) et dans des salles où le super-huit peut aujourd'hui aisément être projeté, dans d'excellentes conditions, à un public de mille personnes sur un écran de quatre mètres de base... tout cela fait que le cinéma amateur a connu, ces deux dernières années, un nouveau souffle.

Par bandes, dans toute la France, voici que l'on se met à faire du cinéma avec une passion renaissante et une nouvelle rage d'expression. Pas du « cinéma expérimental » comme celui qui, depuis longtemps, a trouvé refuge dans les petits formats, mais pas non plus un cinéma asservi aux normes culturelles des cinémas alimentaires.

De cela a fort bien témoigné, je crois, le 42e Congrès National du Cinéma Amateur qui avait lieu à Cholet du 20 au 23 mai dernier. Soixante-trois films avaient été sélectionnés, dont quarante-deux réalisés en super-huit. Les prix principaux sont allés à **Concertino**, de Yves Benoit (Photo Ciné Club Saint-Lazare), une comédie très folle autour d'un piano à queue soutenue par une bande-son digne du meilleur Pierre Etaix, **Msieu Msieu** de Gérard Segal (Caméra Club Annecy), un extraordinaire témoignage sur le travail et les idées d'un vieil instituteur, et **la Fiancée qu'on déshabille** de Dominique Cauquy (Caméra Club Bressan), une belle rêverie lyrique sur l'amour et la photographie, admirablement filmée, et traversée de hardiesses de style, de cassures rhétoriques et de déraillements picturaux particulièrement émouvants. Dans ces trois films, un amour du cinéma justement récompensé.

Mais c'est l'ensemble des 63 films qui me semble plus exemplairement faire signe. Outre qu'il présentait comme une vaste coupe sociale de la France de 1982, de sa réalité politique, économique, de son imaginaire, il offrait une surprenante variété de genres, d'inspiration. A un documentaire vieillot et chaleureux faisait suite une improbable méditation métaphysique sur les couleurs du ciel et du destin ; puis venait une violente diatribe sur l'obscénité familiale, puis un doux portrait de solitude et de rencontre, puis un récit de terreur parodique, puis une intrigue ringarde de cadres embourgeoisés, puis un terrible dessin animé sur l'expérience animale, puir une longue, triste et tendre peinture d'éleveurs de chèvres baba cool...

Et la surprise, ici, au-delà du foisonnement, c'était le sérieux, l'authenticité de chaque discours, comme si le cinéma amateur avait pris conscience que c'était en jouant son propre jeu, avec *ses* moyens, *ses* limites, *sa* liberté, *ses* désirs, qu'il pouvait devenir intéressant, et non en rejouant médiocrement la « qualité professionnelle ». Une affaire à suivre.

Francis Bordat

TECHNIQUE

VERS UN SPECTACLE ECRANIQUE ELARGI ?...

LA Fédération Nationale des Cinémas Français et les Organisations syndicales de Salariés nomment les membres d'une Commission parisienne de l'Exploitation Cinématographique ; cette commission gère l'une des dix sections de l'A.F.D.A.S. (cf encadré). C'est elle qui organisait — le 8 avril dernier — à l'Empire, une journée consacrée à *l'exploitation cinématographique et les techniques nouvelles.*

L'intérêt d'une telle manifestation (dans une salle comble) déborde très largement le micro-milieu (professionnel) des salles de cinéma. Il faudrait déplorer, ici, l'absence d'une grande partie de la presse.

Toutefois, notre revue s'était considérée comme mobilisée. En effet, et en dernière analyse, c'est vous, c'est nous qui sommes concernés : nous sommes les utilisateurs des salles et de leur(s) équipement(s) !

Pour ce qui est de l'état technique actuel de l'exploitation, rien de bien nouveau à signaler. Personne n'a remis en cause les permanents scandales que constituent les complexes avec leurs écrans timbres-poste, la disposition fantaisiste de certaines superpositions de mini-salles, les débordements sonores d'un lieu sur l'autre, les pannes de projection, etc...

La journée se teintait plutôt d'un certain futurisme : on voulait s'interroger (faisant fi du présent) sur les réactions des spectateurs de demain, vu les mutations qui s'annoncent.

En fait, on ne sait pas encore grand-chose ; on est bien en plein futurisme et, dans certains cas, on plane dans l'anticipation ! Mais c'est tout de même fort tonique, réjouissant !

Et d'abord, bien que cette expérience ne soit guère extensible à toutes les salles, il est bon de rêver sur l'organisation *technique* de la journée. Elle reposait tout entière sur la compétence des techniciens de la S.F.P. Brillante et exaltante « couverture » audio-visuelle de la journée. Tout ce qui existe en ce domaine aura été utilisé (du rétroprojecteur... au circuit fermé de télévision ! — Hélas ! nul n'a pensé à présenter les responsables).

On aurait pu assister au défilé d'une quinzaine d'intervenants rivés à un pupitre ! L'audiovisuel a balayé ce style d'une autre époque ; l'image de chacun était reprise par une, deux caméras qui l'acheminaient vers une régie d'où elle nous revenait, agrandie, recadrée, surimpressionnée (parfois) sur un grand écran.

Certains exposés s'articulaient à partir de la téléprojection de films, de diapos (fibres optiques), de schémas, d'expériences directes (holographie). Bref, c'était la fête des images et des sons sans pour autant qu'on perdît le fil du discours, de l'exposé, bien au contraire. La compréhension n'en était que facilitée, renforcée... et pourtant parlaient de hauts techniciens et savants.

On peut rêver, disions-nous, de salles qui seraient ainsi équipées tout en demeurant des salles de spectacles de cinéma. Il y a malheureusement tout à parier que ce genre d'équipement n'ira pas au-delà de monumentaux palais...

De quoi parla-t-on ? Des techniques nouvelles. Il était impossible de ne pas entremêler production et diffusion puisqu'aussi bien les salles auront à s'adapter aux produits que feront apparaître les nouvelles techniques... comme elles ont dû le faire lorsque le film est devenu sonore.

Une remarque générale, pour commencer : il s'avère que la télévision (ou, si vous préférez : la vidéo) marque considérablement l'ensemble des actuelles recherches. C'est bien par la vidéo que de nouvelles images sont « générées », via l'ordinateur, sur la base d'une numération « binaire » et c'est la vidéo qui pose problème si l'on envisage son transfert sur film ciné (sur pellicule chimique). C'est bien de la vidéo qu'il s'agit de projeter, en grande salle, sur écran géant !

Du reste, cela constituait le point fort (mais pas nécessairement le plus convaincant !) de la journée. Trois procédés (1) firent l'objet de démonstrations à partir de cassettes pré-enregistrées (seules les cassettes dites « grand public » supportent très mal le traitement), à partir de télécinéma, de direct. Mais on n'a pas eu de démonstration à partir d'un démodulateur (émission captée au moment même de sa diffusion par un émetteur national). Or c'est probablement de ce côté-là que pourrait se passer quelque chose, du moins à court terme.

A l'étranger, en effet, il semble que de grands événements (surtout sportifs) soient diffusés en salle, devant un public qui préfère l'image géante à celle, trop minuscule, de son écran de salon... On avance que les spectateurs en salle réa-

glissent avec autant de fougue que ceux qui, sur les gradins, assistent à un match.

Pour intéressants qu'ils fussent intrinsèquement, la plupart des exposés — faits devant un auditoire qui allait, hélas, en s'amenuisant ! — ne s'articulaient pas directement sur la problématique de la nouvelle exploitation. Il fallait, en outre, faire montre d'une belle audace pour s'attaquer à l'avenir des techniques du son quand on sait à quel point de médiocrité se situe la diffusion actuelle dans les mini-salles (communiquantes) des complexes !

Par contre — et on entrait là dans le « Wonderland », — quelle belle récompense attendait les derniers participants... lorsque François Chain laissa apparaître les perspectives qu'ouvre l'holographie ! (2).

Certes — et parce que apparemment il s'agit de recherches privées, voire individuelles (pour ce qui est de la France), — l'holographie en est encore au noir et blanc... et n'existe guère cinématographiquement (si ce n'est en U.R.S.S.). On peut, bien entendu, faire « entrer » un objectif de cinéma « dans » un hologramme (et quelle fascination !) c'est-à-dire dans une « fausse » image tridimensionnelle. Quand existera-t-il des caméras susceptibles de fabriquer des hologrammes oculaires ? On y songe.

Il serait tout à fait incongru de tirer des conclusions pratiques pour ce qui est dans l'avenir immédiat de toutes ces techniques nouvelles. L'image générée par ordinateur est entrée dans le quotidien de la télé (reportez-vous au générique de « Entrez les artistes » ou à celui de « L'Ecole des fans »). Elle gagne du terrain en dessin animé.

L'image cathodique agrandie attend tout de même encore un procédé qui ne la délavera pas trop (mais il faudrait que la définition de l'originale soit plus forte). Et qu'en est-il de l'image en noir et blanc ? Pour le reste, tout se passe encore en laboratoire...

Pour terminer : un autre sujet. Tout ce qui se passe du côté de la vidéo — lorsqu'elle est manipulée, dominée, soumise par des « artistes » — a été laissé de côté, délibérément est-on tenté de croire : la France ne produirait-elle rien dans ce champ ? On sait bien que, même encore limitée, la production de « vidéo artistique » commence à se développer. Mais si les exploitants lui ont tourné le dos, cela doit-il être interprété comme un refus, un rejet de toutes préoccupations esthétiques par les « nouveaux » exploitants ?

Jacques Morin

(1) Matériels présentés : Barco Vision - General Electric - Eldophor.

(2) Holo-Laser - 6, rue de la Mission Ecole - 29480 Miserey, Musée de l'Holographie, rue Beaubourg - Paris.

L'AFDAS

• *Le Fonds d'Assurance des Activités du Spectacle* résulte d'une loi de juillet 71. Il regroupe des représentants des employeurs et des salariés de tous les secteurs d'activité du spectacle. Il a pour objectif principal la formation continue de tous les personnels du spectacle. A ce titre une commission paritaire agrée des stages de formation tels que « Techniques de la projection », « Maintenance des équipements », « Techniques d'animation et de promotion du film », « Gestion des salles », etc...

DE QUELQUES PRIX...

• Le jury du XIIIe Festival de Taormina a attribué un grand prix au film anglais **Remembrance**, de Colin Gregg, un second prix, ex æquo, au film hongrois de Peter Gothar **le Temps suspendu**, et au film hollandais **le Silence de Christine M.** Une mention spéciale a été décernée au film français **Mourir à trente ans**, de Romain Goupil, pour l'originalité de sa conception.

• Les vingt-troisièmes Rencontres cinématograhiques de Prades ont attribué leur grand prix au film italien **Ligabue**, de Salvatore Noscita. Le prix est attribué par l'ensemble du public présent à la manifestation.

• Le prix spécial de la FFCC a été attribué aux **Jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz** de Catherine Binet.

• Le jury du Ve Festival mondial d'animation de Zagreb a décerné en juin des prix à trois productions récentes de l'Office national du film du Canada.

« E », une fable philosophique conçue et réalisée par Bretislav Pojar assisté de Francine Desbiens et **Pig Bird**, un film éducatif sur l'honnêteté aux douanes de Richard Condie, ont remporté les premiers prix de leur catégorie tandis que **Luna, Luna, Luna**, un conte de nuit de Viviane Elnécavé, se voyait attribuer le prix spécial du Jury pour la qualité des effets sonores réalisés par Normand Roger.

• La Deuxième prime de la Fondation Philip Morris pour le Cinéma, pour 1982, a été décernée à l'unanimité des votants, au film de Coline Serreau, **Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?**

Cependant, le comité de parrainage de la Fondation a tenu à souligner l'intérêt, la qualité de la mise en scène et la sensibilité de direction des acteurs du premier film réalisé par José Pinhéro **Family roch.**

Cette prime se matérialise par 150 000 F d'aide à la diffusion.

CLERMONT-FERRAND

Après trois années de « Rencontres » autour du court métrage, le Festival du court métrage français de Clermont-Ferrand est officiellement né cette année, c'est-à-dire qu'il a bénéficié de moyens plus importants qui ont permis des échanges entre le public local et les professionnels. Cette présence du public local sans cesse grandissante depuis 1979 (de 1 200 spectateurs, on est passé à plus de 7 000 cette année, dont plus d'un millier d'enfants lors d'une séance « spéciale ») justifiait déjà ce passage de la manifestation à une dimension plus grande.

Mais c'est aussi la constatation de l'inexistence d'un réel festival consacré au court métrage français qui a poussé les organisateurs (l'association « Sauve qui peut le court métrage », et le « Cercle cinématographique universitaire ») à le créer. Les buts de ce jeune festival (du moins dans son existence légale) sont multiples. Montrer combien le court métrage est porteur de plaisir cinématograpique tout comme le long (parfois plus) alors que beaucoup veulent faire croire le contraire, en particulier les exploitants qui refusent de les programmer en se retranchant derrière un prétendu désintérêt des spectateurs. L'importance de la participation populaire aux séances semble bien prouver le contraire à Clermont-Ferrand mais aussi à Grenoble (« et dans l'Isère ») comme à Lussas, Marcigny et quelques autres lieux en France où l'on ne mesure pas la qualité à la longueur de la pellicule projetée.

Montrer ensuite qu'en matière de court métrage il y a en France une richesse réelle même si les créateurs doivent se débattre dans le labyrinthe des aides à la création pour trouver les moyens de réaliser (et se battre ensuite pour montrer ce qu'ils ont réalisé !) — ce qui n'exclut pas, bien entendu, quelques hommages à d'autres cinématographies (Suisse et Allemagne cette année). Enfin ne pas oublier qu'il existe un cinéma régional. L'ARC (Association des réalisateurs Clermontois) présentait les productions auvergnates qui, malgré les difficultés, sont riches de vingt courts métrages et deux longs métrages. (**Quelle guerre**, long métrage clermontois de Marc Perrin). Cette association a également entrepris une action importante auprès des pouvoirs publics afin d'obtenir les moyens sans lesquels le cinéma de la région Auvergne restera prisonnier du cercle vicieux qui mène inéluctablement de la production « bout de ficelle » à la non-diffusion.

Au niveau de l'organisation, des nouvelles structures, de l'accueil public, le bilan est donc largement positif et place le Festival de Clermont, dans la défense du court métrage français, à la pointe de la lutte. Avec 72 films français en compétition et un public régional important, avec des débats entre le public et les créateurs, avec des essais de « décentralisation » sur d'autres régions (Nimes aux cinémas « Sémaphore »), le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand s'inscrit légitimement dans les manifestations d'envergure nationale sur lesquelles il faut compter.

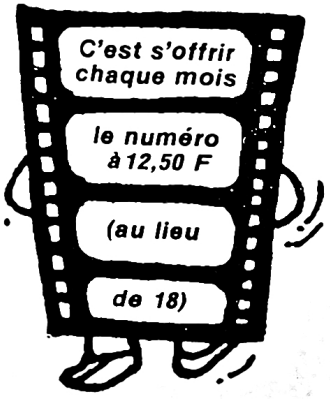
Il reste les films présentés et qui représentent donc un large éventail de ce qui se produit et se réalise en France en métrage court. On trouvera ci-dessous le palmarès officiel ; il reflète assez bien les films qui ont marqué la manifestation ; plusieurs ont déjà été vus dans d'autres festivals, parfois déjà primés. On y ajoutera **Désert** de José Manuel Xavier, un film d'animation, **Filming Muybridge** de J.-L. Gonnet, film expérimental parfaitement maîtrisé et réussi, **le Mariage de Joseph** de Joseph Morder et A. Bedos et **le Bunker de la dernière rafale** de J.-P. Jeunet et Marc Caro qui a mis mal à l'aise bon nombre de spectateurs. Il reste qu'il est assez vain de vouloir citer un maximum de titres ; l'important sera que ces titres s'imposent non pas parce qu'ils auront eu un prix mais parce qu'ils seront vus par des spectateurs dans des festivals, des rencontres, des séances ordinaires, dans des salles, voire à la télévision, c'est-à-dire que le court métrage retrouve vie sur un maximum d'écrans. A Clermont-Ferrand, consacrer six jours au court métrage français, ce n'était pas de trop...

Paul Jeunet

PALMARÈS

Grand Prix : **Du crime considéré comme un des beaux arts** de Frédéric Compain.
Prix spécial du jury : **Peine perdue** de Alain Massonneau et **Conservez votre billet jusqu'à la sortie** de Patrick Brunie.
Prix du public : **Tap Tap Balloon** de Patrick Lambert.
Mention spéciale jury public : **L'Apache** de Jean-Louis Benoît.
Prix de l'Association des réalisateurs clermontois : **Nuits blanches** de Pierre Bressan et **Strangulation Blues** de Leo Carax.
Prix de la presse : **Le Péril rampant** de Alberto Yaccelini.

S'ABONNER



BULLETIN D'ABONNEMENT

M. . . . . .

Prénom . . . . . .

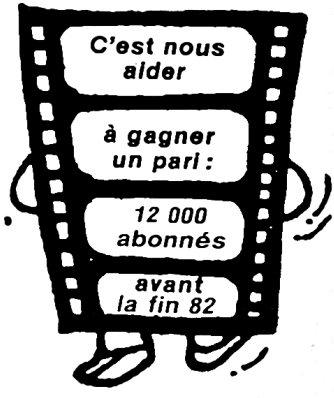
N° . . . . . Rue . . . . . .

. . . . . .

Code postal . . . . . .

Ville . . . . . .

souscrit un abonnement d'un an à CINÉMA

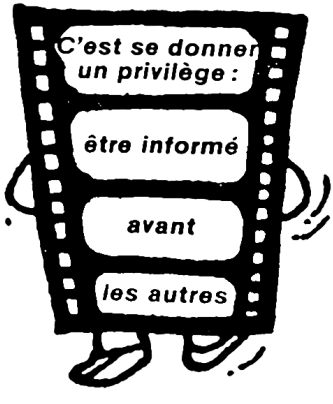


TARIF D'ABONNEMENT

★ **France : 150 F**

★ **Etranger : 190 F**

★ **Par avion : se renseigner à la revue**



MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Chèque postal à l'ordre de CINEMA CCP La Source 34.120.44 (joindre les trois volets)

à adresser à :
« CINEMA » (ETC) 49, rue du Fg-Poissonnière, 75009 PARIS

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS

Pour comprendre les questions décisives posées à la gauche, il faut lire « faire », mensuel d'information et d'intervention du mouvement socialiste autogestionnaire.

En vente dans les principaux kiosques et drugstores à Paris, en province et au Maghreb : 6 F.

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau,
75007 PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

FRANCE PAYS ARABES

des l'officiel comités d'entreprise et services sociaux

ABONNEMENT 1 AN : 165 F. H.T.

- **L'officiel des COMITÉS D'ENTREPRISE** (9 numéros/an)
- **LOISIRS MAGAZINE C.E. (supplément)** (5 numéros/an)

10, rue Bleue - 75009 PARIS
Publicité 523.10.35
Rédact. Admin. 824.77.25

La rivista dello spettacolo
di ispirazione marxista
In ogni fascicolo: Attualità e dibattiti / Saggi e studi / Schede di film e libri / La parola agli esordienti

Direzione e redazione: Via Santa Giulia 67 10124 Torino (Italia)

Abbonamento annuale (sei numeri) Lit. 15.000, da versare tramite *chèque* postale o bancario intestato a: Edizioni Dedalo, Casella postale 362, 70100 Bari.

cinema nuovo

Rassegna bimestrale di cultura diretta da Guido Aristarco

POUR FACILITER
VOS COMMANDES

REMPLISSEZ CETTE PAGE • DETACHEZ-LA • POSTEZ-LA
à l'adresse suivante :
CINEMA (ETC), 49 RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS

	tarif	quantité	à payer
ANCIENS NUMEROS (voir liste au verso)	14		
DE BROADWAY A HOLLYWOOD (numéro hors série sur « la comédie musicale »)	50		
INDEX 1954-1971 (n° 1 au n° 161) + **INDEX 1972-1976** (n° 162 au n° 216)	30		
SPECIAL ALAIN RESNAIS (numéro simple - juillet-août 80) n° 259/260	14		
SPECIAL JACQUES DEMY (numéro double - juillet-août 81) n° 271/272	30		
DOSSIER YASUJIRO OZU (numéros 265 et 266, janvier et février 81)	25		
RELIURES 12 N°s « CINEMA » (ancien format)	18		
RELIURES 12 N°s « CINEMA » (nouveau format)	25		
TOTAL A PAYER ▶			

125

BULLETIN DE COMMANDE

NOM ..... PRENOM.....

N°..... RUE.....

CODE POSTAL..... VILLE.....

☐ 1 vous prie de prendre note des commandes cochées au verso

☐ 2 commande les **anciens numéros disponibles** suivants (14 F l'exemplaire)

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

NUMEROS DISPONIBLES

n° 133 - 150 - 156 - 162 - 164 - 165 - 166 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178/79 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 201/202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 226 - 227 - 228 - 229 - 231 - 232 - 233 - 234 - 235 - 236/37 - 238 - 239 - 240 - 241 - 242 - 243 - 244 - 245 - 246 - 247/48 - 249 - 250 - 251 - 252 - 253 - 254 - 255 - 256 - 257 - 258 - 259/60 - 261 - 263 - 264 - 265 - 266 - 267 - 268 - 269 - 270 - 271/72 * - 274 - 275 - 276.

* 30 F

MODE DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA
C.C.P.34-120-44, Centre : La Source
(nous adresser les 3 volets).

à adresser à :
« CINEMA » (ETC) 49 RUE DU FG POISSONNIERE • PARIS 9e

SUITES

REPERAGES

(suite de la page 76)

Mon curé chez les nudistes, de Robert Thomas, France, 1982, 1 h 30.
Parasite, de Charles Band, USA, 1982, 1 h 25.

Du 4 au 10 août

Amoureux fou (Innamorata pazzo), de Castellano et Pipolo, Italie, 1981, 1 h 40.
Banana Joe, de Steno, Italie, 1981, 1 h 40.
Countryman, de Dickie Johnson, G.-B., 1981, 1 h 45.
La Créature du marais (Swamp Thing), de Wes Craven, 1980, 1 h 30.
Descente aux enfers (Vice Squad), de Gary A. Sherman, USA, 1981, 1 h 40.
Family Rock, de José Pinheiro, France, 1981, 1 h 30.
L'Ile de l'enfer cannibale, de Sam Gardner, Polynésie, 1981, 1 h 25.
Le Lion du désert (The Lion of Desert), de Moustapha Akkad, USA, 1979, 2 h 45.
Ossessione, de Luchino Visconti, Italie, 1942, 2 h 05.
Tel est pris qui croyait prendre, d'Emmanuel Dos Santos, France, 1982, 1 h 15.

du 11 au 17 août

Butterfly, de Matt Cimber, U.S.a., 1981, 1 h 50.
Mad Max 2, le défi, de Georges Miller, USA, 1981, 1 h 30.
Mégaforce, de Hal Needham, USA, 1982, 1 h 40.
Les 40e rugissants, de Christian de Chalonge, France, 1981, 2 h 10.

AGENDA

(suite de la page 12)

Du 30 août au 5 septembre, 5e Festival international du film de spéléologie, à La Chapelle-en-Vercors (Drôme). Rens. : FIFS, Maison du Parc et de la Spéléologie, 26420 La Chapelle-en-Vercors. Tél. : (75) 48.22.38 et 48.21.65.

Du 15 au 17 octobre, 12e Quinzaine internationale du film 9,5 et 16 mm à Evreux. Rens. et inscript. : 35, rue du Dr Oursel, 27000 Evreux, tél. : (32) 38.21.61.

Du 18 au 22 octobre et du 25 au 29 octobre, Media Jeunesse organise deux stages s'inscrivant dans un cycle de formation comprenant quatre stages, le premier « La prise de vue en vidéo dans ses aspects spécifiques », le second « Montage en vidéo, techniques et formes d'écritures ». Les deux autres auront lieu en novembre et décembre. Rens. : Media Jeunesse, 39, rue de Châteaudun, 75009 Paris, tél. : 874.88.78.

Du 22 au 31 octobre, XIIe Rencontres Internationales du Jeune Cinéma à Bruxelles. Cette manifestation sera cette année entièrement consacrée au cinéma de Belgique. Rens. : Francis Mairesse, 70, rue Falder, 1050 Bruxelles, tél. : 647.60.29.

Du 25 au 30 octobre, IIe Festival International du Film et de la Presse à Aix-en-Provence. Rens. : Association du Festival International de la Presse, 81, rue de Clignancourt, 75018 Paris, tél. : 264.23.59.

Du 30 octobre au 14 novembre, VIIe Festival du Film Italien de Villerupt (Meurthe-et-Moselle). Une sélection de 25 films est prévue. Films récents ou inédits, classiques du cinéma italien. Hommage aux frères Taviani en leur présence. Projection d'un film réalisé par le Studio 16 de Villerupt **l'Anniversaire de Thomas** consacré aux émigrés italiens venus en Lorraine pour travailler. Rens. : Bureau du Festival, 6, rue Clémenceau, 54190 Villerupt. Tél. (8) 289.28.56.

Petites annonces

« Vends : « Le Dictionnaire mondial des comédiens », « Ciné-Revue » années 1975-79, « Peeping Tom » n° 3 et 5, « Jonathan » n° 1, « Mad Movies » n° 5 et d'autres revues. Liste sur demande à Philippe Rège, 215, cité du Moulin à vent, bt C, 63370 Lempdes. »

« Vends cinq volumes de *la Revue du Cinéma.* N° 1 (années 1928 à 1930), n° 2 (années 1930-1931), n° 3 (année 1931), n° 4 (années 1946-1948), n° 5 (années 1948-1949). Ces volumes sont reliés, présentés sous emboîtage carton. S'adresser à Monsieur Jacques Herment, 34, rue Marcellin Jourdan, 33200 Bordeaux. »

« Vends cent cinquante numéros de « Ciné Revue », années 1975 à 1978, et divers périodiques de cinéma. Ecrire à Philippe Rège, 215, cité du Moulin à vent, bt. C, 63370 Lempdes ».

« Vends série complète des 48 premiers numéros d'Ecran. Achète série complète des n° 1 à 62 de Cinéma (faire offre même si série incomplète), ainsi que les n° 139, 142 et 143. Jean-Claude Bezine, 13, rue Saint Chrodegand, 57000 Metz. Tél. : (8) 762.44.24 ».

LES FILMS ANALYSES DANS CE NUMERO

97 L'ANTI-GANG
96 BUDAPEST BALLADE
97 ÇA VA FAIRE MAL !
97 LA DERNIERE VAGUE
90 DRESSÉ POUR TUER
99 L'ÉPÉE SAUVAGE
98 L'INCROYABLE ALLIGATOR
99 L'INDISCRÉTION
96 LE LION DU DÉSERT
98 MAD MAX 2
100 MEURTRES EN DIRECT
91 PARADIS POUR TOUS
95 LES 40e RUGISSANTS
92 QUERELLE
88 QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ÊTRE HEUREUX ?
83 LE SECRET DE VERONIKA VOSS
94 LE SOLDAT
86 YOL

• *Pour fonder un ciné-club*
• *Organiser un stage*
• *Participer à l'IFACC*

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

SIEGE NATIONAL

6, rue Ordener
Paris 75018

Téléphone
209 13 49

Président :
Jean-Pierre PIQUEMAL
Délégué-général :
Jacques PETAT
Secrétariat : Monique FOURNY
Documentation et photothèque :
Bénédicte FROT
Distribution :
Jean-Pierre HARNOIS
(209 17 12).

LES GROUPEMENTS REGIONAUX :

MEDITERRANEE
Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet - 34500 BEZIERS
Tél. : (67) 31 27 35

SUD-OUEST
Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur.
33000 BORDEAUX - Tél. : (56) 44 38 94

NORD
Alain CAPELIER
Centre social des Cinq Bonniers, Avenue de Bordeaux, 59155 FACHES-THUMESNIL - Tél. : (20) 53 31 82

EST
Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont
68230 TURCKHEIM - Tél. : (89) 27 06 88

RHONES-ALPES
Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENNARO
73160 CORBEL - Tél. : (79) 69 29 84

Région associée : LA REUNION
Yves DROUET
Association pour la diffusion du cinéma non-commercial dans le Sud de l'océan Indien, 28 bis, rue du Général de Gaulle, 97400 SAINT-DENIS DE LA REUNION

LES PROCHAINS RENDEZ-VOUS DE cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

* Du 24 août au 5 septembre
au Centre Culturel de **Dieppe**

DIX ANS DE CINEMA QUEBECOIS

— Une rétrospective de dix films avec débats animés par Mireille Amiel et Albert Cervoni.

*

** Jusqu'en décembre, à travers le monde*

EXPOSITION JEAN GREMILLON

Les six expositions Gremillon (versions françaises, anglaises et espagnoles) qui circulent à travers le monde poursuivent leur périple.

Après Munich, Lubjana, La Valette, Islamadad, Dublin, Mexico, notre exposition se trouvera, à l'initiative du Ministère des Relations Extérieures, à :

Luxembourg (août-sept.), Rome-Turin (oct.-novembre), La Haye (décembre), Londres (déc.), Managua (sept.), Panama (déc.).

Puis ce sera en 83 : Ankara (janvier), Andorre (juin), Québec (août), Luanda (nov.), Kartoum (janvier), Addis Abeba (avril), Mogadescio (oct.), Dacca (déc.), Tegrucigalpa (janvier), la Havane (avril), Santiago (juillet).

Prévisions pour 84 : Caboul et New York